

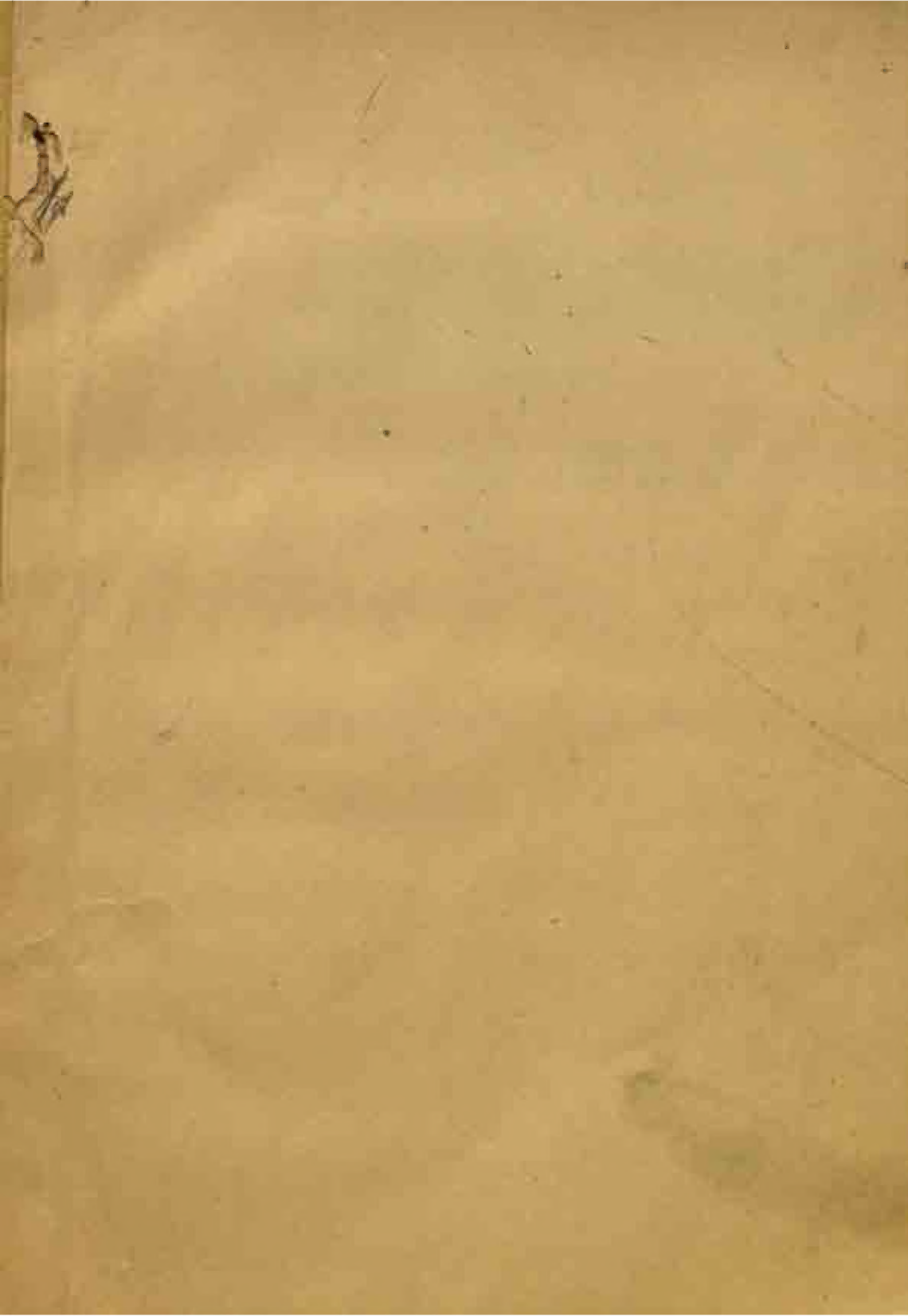
GOVERNMENT OF INDIA  
ARCHÆOLOGICAL SURVEY OF INDIA

CENTRAL  
ARCHÆOLOGICAL  
LIBRARY

ACCESSION NO. 18275

CALL No. 759.954/Ray

D.G.A. 79





*School of Art & Craft*

# भारत की चित्रकला

कलातां प्रवरं चित्रम् ( विष्णुधर्मोत्तर पुराण )

राय-कृष्णदास

13275

759.954

Ray





भारत-दर्पण-ग्रन्थमाला-४

प्रकाशक तथा विक्रेता

भारती-मण्डार

लॉडर प्रेस, इलाहाबाद

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY, NEW DELHI.

Acc. No. .... 18.2.75.....

Date : .... 25-1-61.....

Call No. .... 759.954/Ray

प्रथम संस्करण : १९९६ वि०

द्वितीय संस्करण : २००७ वि०

तृतीय संस्करण : २०१७ वि०

मूल्य : ₹/००

मुद्रक

सीताराम गुप्ते

लॉडर प्रेस, इलाहाबाद

## प्रथम संस्करण वाला निवेदन

'भारत की चित्रकला' और 'भारतीय मूर्तिकला' संवद्ध प्रकाशन हैं। अतएव वे भी पठनीय तो हैं ही, इनके 'निवेदन' का विषय भी बहुत कुछ एक है। जैसे, पुस्तक का गुरुमुख्यण 'इतिहास-प्रवेश' से सहायता लेने के लिये माई अक्बरी की धन्यवाद; ऐतिहासिक और सांस्कृतिक काल-विभाजन का सामंजस्य एवं जल्दी में चोटियों का रह जाना, ( जिसका ज्वलंत उदाहरण है—ई० तीसरी शती के चित्र तथा चर्माचार्य मारी की उत्तर मध्यकाल में पहुँचा देना; पृष्ठ ६१ ) इत्यादि।

ऐसी बातों का पुनः फलबन अपेक्षित नहीं। हाँ, यह बताना आवश्यक है कि अपनी चित्रकला के इतिहास तथा वर्गीकरण विषयक प्रचलित सिद्धांतों से कतिपय भिन्न मत एवं कुछ समस्याओं के प्रस्तावित हल प्रस्तुत पुस्तक में पाए जायेंगे। इनके लिये लेखक जिम्मेदार है। १९१०-११ से जॉन-पट्टाल करते करते वह इन-निष्कर्षों पर पहुँचा है, और जब तक ये इदमित्थे स्थ के रूप में उसे प्रत्यक्ष नहीं हो गए, तब तक इन्हें स्वीकार करने में हिचकता रहा है। इनमें की कुछ बातें ऐसी हैं जो उस्ताद रामप्रसाद की पारंपरीय अनुभूतियों से प्राप्त हुई हैं। आरंभ में लेखक को यह पता न था कि अपनी चित्रकला के इतिहास में उनका क्या महत्त्व है, किन्तु अध्ययन के साथ साथ वह महत्त्व प्रकट होता गया।

ये निष्कर्ष ११, १५, १५ ग-ग, २७, २८, २९ क-ल, ३०, ३४, ३५ क-क-४, ३७, ३८ क, ४० ग-ग, ४२, ४३, ४८, ४९, ५० एवं ५१ में निहित हैं। विद्वानों और विचारकों से प्रार्थना है कि इनके धर्मपूर्वक कोई एक सिद्धांत निश्चित करें।

अन्य पाठकों को भी ये बातें बता देने आवश्यक थी, क्योंकि इस विषय के अधिक अध्ययन में ये सहायक होती। उन्हें इन पर स्वतंत्र रूप से विचार करना चाहिए और सोच की आगे बढ़ाने में हाथ बँटाना चाहिए।

इसका अर्जतवाला अंश अधिकतर श्री रविशंकर रावल के अर्जत के चित्र-मंडप पर अवलंबित है, जिसके लिये लेखक हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन करता है। अकला कालीन सोप के लिए डा० परमात्माशरण तथा श्री जबरनदास मै-मूल कारमी अवचेतरण निकालने में जो सहायता दी है उद्धर्ष वह उनका आभारी है।

'चित्रकला' के इस संस्करण में एक रंगीन और सत्ताईस सादे चित्र दिए जा रहे हैं। इनमें से मूल-चित्र के लिये प्रयासी प्रेस, कलकत्ता की और फलक—२ तथा ७-क, ७-ल

तथा १२ एवं ६ तथा १४ के लिये यथानुक्रम सरस्वती प्रिन्सिंग हाउस, प्रयाग; गीता प्रेस मोरलापुर; और इंडियन प्रेस; प्रयाग को भन्यवाद है।

काशी,

अधिक भाष्य शु० ११, १९६६

—लेखक

**पुनश्च**—पहले संस्करण में कला-भवन के सहायक संग्रहालय श्री विजय कृष्ण ने पुस्तक की तैयारी में विशेष सहायता दी; इसी प्रकार स्व० शंभुनाथरायण मधुबेदी तथा श्री शंभुनाथ वाकपेयी ने काफी प्रयत्न करने में प्रारम्भ किया था।

पुस्तक की दूसरे संस्करण संबंधी परिष्कृति में लेखक के पुत्र वि० आनन्दकृष्ण का विशेष हाथ था। उन्होंने प्रस्तुत संस्करण के लिए अनेक आवश्यक सामग्रियों का संकलन कर इसे अधिक उपादेय बनाया। वस्तुतः सभी नए अंश उन्हीं के लिये हुए हैं, जिसके लिए लेखक उनका साक्षिप आभारी है।

इस संस्करण में तीन रंगीन और कई वादे चित्र बढ़ा दिये गये हैं और आवश्यकता अनुसार ग्रन्थ में भी परिवर्तन और परिवर्धन कर दिया गया है। रंगीन चित्रों के उपयोग के लिए लेखक भारत-कला-भवन, का० वि० वि० का आभारी है।



उस्ताद रामप्रसाद

को

‘बलिहारी गुरु आपकी, गोविंद दियो दिखाव’

गुरु पूर्णिमा १९६६



## फलकों का उल्लेख

फलक संख्या	पृष्ठ संख्या	हवाला संख्या	फलक संख्या	पृष्ठ संख्या	हवाला संख्या
१	२०	§ १६	१४	६६	§ ४४
२	२०	§ १६	१५	६६	§ ४४
३	१६	§ १६	१६	१०३	§ ४६
४क	२४	§ २०	१७	१०१	§ ४५
४ख	२४	§ २०	१८	१०३	§ ४६
५क	३४	§ २२	१९	१०४	§ ४७
५ख	३३, ४६	§ २२, § २३	२०	१०८	§ ४८
६क ल	४१	§ २५ल	२१	१०८	§ ४८ तथा वार्षिक
६ग	४४	§ २५ल	२२	१०९	§ ४८
७	६१	§ २६	२३	११२	§ ५३
८	७८	§ ३५ ख३	२४	११४	§ ५४
९	७४, ८६	§ ३५ ख२	२५	११४	§ ५४
		§ ४३	फलक		
१०	८०-८१	§ ४०, ४०ल	२६	३६	§ २५ क
११	८७, ८८	§ ४०, ४०ल	२७	६७	§ ४३
१२ क ल ग	८८	§ ४३ तथा वार्षिक	२८	१०८	§ ४८ तथा वार्षिक
१३	८६	§ ४३	२९	११३	§ ५४

## तालिका

भारतीय चित्रों के मुख्य संग्रहालय तथा निजी संग्रह

सहायक ग्रंथ तथा उनके निर्देश

पारिभाषिक शब्द

समर्पण

पहला अध्याय

१-१३

परिभाषा—प्रागैतिहासिक काल, प्रत्यैतिहासिक काल, मोहन जो दड़ो आदि—चित्र के प्राचीन उल्लेख—चित्र के छः श्रंग ( रूपभेद, प्रमाण, भाव, लाक्षण-बोझना, सादृश्य, वार्तिकान्तर्ग )—चित्रों के प्रकार—चित्र के प्रयोजन—बोगीनारा गुफा के भित्तिचित्र—शुंगकाल—शुंग तथा कुषाण कालीन अजंता के चित्र गुप्तकाल—गुप्तकला ।

दूसरा अध्याय

१३-२३

अजंता का परिचय—अजंता का पुनः आविष्कार और जीर्णोद्धार—अजंता का चित्रण-विधान—अजंता के गुप्तशैली वाले चित्रों की मुख्य विशेषताएँ—अजंता के गुप्त शैली वाले कतिपय चित्र—इस काल के अन्य भित्ति-चित्र—गुप्तकालीन चित्रकला का वाङ्मय में उल्लेख—बृहत्तर भारत में गुप्तकालीन चित्रकला ।

तीसरा अध्याय

२३-२४

पूर्व मध्यकाल ( ६००—६०० वा १००० ई० ) के भित्ति-चित्र ( अजंता, वाप, वादामी, सिन्धुनागल, वेरुज )—पूर्व मध्यकालीन वाङ्मय में चित्र ( चित्र-मय, उत्तर रामचरित, फुटकर )—बृहत्तर भारत के पूर्व मध्यकालीन चित्र ।

चौथा अध्याय

२४-२४

उत्तर मध्यकाल ( १०वीं-१२वीं ई० से १५वीं शती ई० के उत्तरार्ध तक )—उत्तर-मध्यकालीन चित्र-शास्त्र ( सम्मिलितताचर्चितामणि ) तथा अन्य ग्रन्थों में चित्र-मयी—इस काल के चित्र ( पाल शैली, तयाकनित जैन शैली, अजमेर शैली, कश्मीर शैली, मिहिर के भित्तिचित्र )—उत्तर-मध्य काल में बृहत्तर भारत की चित्रकला ।

## पाँचवाँ अध्याय

५४-६२

१५वीं शती से सांस्कृतिक पुनरुत्थान ( संगीत, वास्तु, भक्ति, साहित्य )—चित्र-  
कला का पुनरुत्थान—राजस्थानी शैली—राजस्थानी शैली का कर्त्ताकार तथा समुचित नाम ।  
छठा अध्याय

६३-८५

मुगल साम्राज्य का आरंभ—मुगलों में संस्कृति और कलाप्रेम—मुस्लिम देशों  
की १६वीं शती के आरंभ तक की कला—ईरानी चित्रकला की विशेषताएँ—अकबर और उसकी  
समाहित आरंभिक मुगल शैली ( आरंभ में उल्लेख, अकबर शैली का उद्गम, हुमायु चित्रा-  
वली और उसका निर्माणकाल, इस चित्रावली का निम्नत्व, अकबर कालीन चित्रित ग्रन्थ,  
अकबर शैली की विशेषताएँ )—चित्रों और चित्रकारी के प्रति अकबर का भाव—१६वीं शती में  
दक्कनी शैली—१६वीं शती में राजस्थानी शैली ( जिन में राजस्थानी का केंद्र )—१६वीं  
शती में चित्र-वाङ्मय ।

## सातवाँ अध्याय

८६-९३

जहाँगीर तथा जहाँगीर कालीन मुगल शैली ( जहाँगीर कालीन चित्र-चित्र, जहाँ-  
गीर शैली की विशेषताएँ, जहाँगीर चित्रों में स्थानात्मिकता, एकचरम शचीह का कारण, मुगल  
चित्र का विधान और कला ) ।

## आठवाँ अध्याय

९३-१००

मुगल चित्रों में प्रयुक्त होने वाले रंग—चारवीं मुलाक़ि—१७वीं शती में  
राजस्थानी शैली—१७वीं शती में दक्कनी शैली ।

## नववाँ अध्याय

१००-११४

शाहजहाँ काल की मुगल शैली—औरंगजेब से अहमदनगर तक मुगल  
शैली—१८वीं शती में राजस्थानी शैली—बंगाली वा जम्पू शैली—पहाड़ी शैली—शाह  
अहमद कालीन और बाद के मुगल चित्र—कंपनी शैली—बनारस राज्य में कंपनी शैली—  
उस्ताद रामप्रसाद—ठाकुर शैली ।

## ठाकुर शैली के बाद

## बालिष्ठ

## शब्दानुक्रमणी

## फलक



दमस्सम—सं० जानदार - बिना टूटवाली, एवं गोलाई लिये-बकिम ( मूर्ति की मढ़न वा चित्र की रेखाएं ) ।

दृष्टिकम, दृष्टि परंपरा, दृष्टि सरणि—सं० दशक को यथाक्रम एक के बाद दूसरी वस्तु दीख पड़ने की क्रमबद्धि ( परंपरेकित्व ) ।

परदाज—सं० अनीष्ट रंगत लाने वा साट को मिटाने के लिये रङ्गने पास पास लिये गद्दीन बिंदु कि वे एक जान पड़ें और उनसे अनीष्ट परिणाम निकल आवे ।

पृष्ठिका—सं० किसी मूर्ति वा चित्र में दिखाया सबसे पीछे का भाग जो अंकित दरग वा परना का आभय होता है ( बैक ग्राउंड ) ।

मोहरा—सं० ओपनी, पृथ्व वा अकीक तत्पर की एक छोटी-सी गुल्लकी जिससे रंग डेर चित्र पर के सोने-चांदी को ओपते वा नमकाते है । कि० मोहरा करना,—मोहरे से थोड़ा कर ओप पैदा करना ।

रेखांकण—सं० रेखाचित्र ( ड्राइंग ) ।

लिखाई—सं० चित्र-विन्यास, चित्रांकण की किता का भाग ।

वजन—सं० भार, वह अधिकता जिसके कारण चित्र का एक छंग दूसरे से झुन या चिन्न हो जाय ।

वर्णिका—सं० अमुक-अमुक रंगों का समवाय जो किसी चित्र वा शैली में विशेष रूप से करता जाय । देविय, वर्णिकारभंग § ५ ।

शवाहत—सं० किसी रूप की विशेषताएं ।

शायीह—सं० व्यक्तिचित्र, किसी रूप का तद्गत अंकन ।

शैली—सं० कलम, चित्रों का कोई कर्म जिसकी विशेषताओं में अंकन निदहत एवं चित्रकारों की मनोवृत्ति की एकता के कारण साम्य हो ।

संशोधन—सं० किसी अंकन में प्रभाव एवं समशीलता उत्पन्न करने के लिये आकृतियों को ठीक दिवाने 'पैदाना' ( = जुड़ाना ) ।

हमयजन—सं० भारसाम्य, संतोल चित्र के मध्य छंगों में समानता ।





## भारतीय चित्रों के मुख्य निजी संग्रह

अहमदाबाद—श्री कस्तूर भाई लाल भाई, श्री मुनि पुण्य चित्रय जी;

उदयपुर—महाराणा उदयपुर; कलकत्ता—श्री गोपीकृष्ण कानोदिया, श्री बहादुर सिंह सिन्धी;  
जयपुर—श्री जूँवर संधामसिंह जी पटना—श्री दीवानबहादुर सेठ राधाकृष्ण जालान; बम्बई—  
अर्देशिर संग्रह, श्री काले खंडालावाला संग्रह, सर काचर जी संग्रह, स्व. पं. सी. मेहता संग्रह;  
बनारस—स्व. श्री सीताराम शाह संग्रह; बीकानेर—महाराज बीकानेर, सेठ मोतीलाल स्वामीजी;  
रामपुर—राज्य पुस्तकालय; लखनौ (बांगड़ा)—राजा साहब लखनौ; लाहौर—  
श्री समरेन्द्र नाथ गुप्त ।

कैम्ब्रिज ( सं० रा० अमेरिका )—श्री बेरी चेल्म; लंदन—विश्वकर प्रसाद ।

## भारतीय चित्रों के मुख्य संग्रहालय

इलाहाबाद—म्युनिसिपल संग्रहालय; अयोध्या—राजकीय संग्रहालय; कलकत्ता—  
इण्डियन संग्रहालय, वंगीय साहित्य परिषद, विक्टोरिया मेमोरियल हॉल; लंबा—भूरीसिंह संग्रहालय;  
जयपुर—गोपीनाथ; नई दिल्ली—आर्किटैक्चरल तथा मेट्रोल एशियन संग्रहालय,  
भारतीय राष्ट्रीय संग्रहालय; पटना—सुदायकर संग्रहालय, पटना संग्रहालय; पटियाला—पंजाब  
संग्रहालय; पूना—भारतीय इतिहास संशोधक मंडल; बम्बई—ग्रिस अथ वेल्स म्यूजियम;  
वडोदा—राजकीय संग्रहालय; बनारस—भारत कला भवन, काशी विश्वविद्यालय; बोलपुर—  
कला भवन (शान्ति निकेतन); हैदराबाद—राज्य संग्रहालय, सर साज़्जद बंग संग्रहालय ।

आन्ध्रप्रदेश—राजस्थान पुस्तकालय; ईरान—मुल्लरान पुस्तकालय; इटाली—  
चेस्टर बेटी संग्रह; न्यूयार्क—मेट्रोपोलिटन संग्रहालय; पेरिस—म्यूज्. सी.सी., राष्ट्रीय पुस्तकालय तथा  
लूव्र संग्रहालय; बर्लिन—राजकीय पुस्तकालय; बोस्टन—बोस्टन संग्रहालय; लंदन—इण्डिया  
आफिस, ब्रिटिश संग्रहालय, साउथ कैम्ब्रिज; लाहौर—केन्द्रीय संग्रहालय; लेनिनग्राद—आर्मेनियन  
संग्रहालय; वाशिंगटन—कॉर शार्ट म्यूजियम ।

## द्रष्टव्य तथा सहायक ग्रन्थ

आन्ध्र; इन्सू० जी०—

मेट्रोल इण्डियन पेंटिंग, १९५५

इण्डियन पेंटिंग, १९५६

इण्डियन पेंटिंग फ्रम राजस्थान, १९५७

इण्डियन मिनिचैकर्स, १९६०

इंडिया सोसायटी, लंदन—

बाथ केम्ब्रिज, १९२७

ऐस्टन; सर ली—

द आर्ट ऑफ इण्डिया ऐंड पाकिस्तान १९५६

कुमारस्वामी; आनंद के०,—

इंडियन ड्राइंग्स, २ भाग; लंदन

बोस्टन संग्रहालय केटलॉग, भाग १ ( राजपूत चित्र ), बोस्टन, १९२६

बोस्टन संग्रहालय केटलॉग, भाग ६ ( मुगल चित्र ), बोस्टन, १९३०

राजपूत पेंटिंग, ४० भाग; लंदन

हिस्ट्री ऑफ इंडियन आर्ट इंडोनेशियन आर्ट, लंदन, १९२७

फ्लार्क; सी० स्टीनले,—

इंडियन ड्राइंग्स, लंदन, १९२१ ( शम्भा चित्रावली )

” ” ” ” ( पेंटिंग प्रदान )

कैमरिश; स्टेलो—

ए सर्वे ऑफ पेंटिंग इन डेकेन

शुक्र —

इमका ( जर्मन );

गोंगुली, डॉ. बी.—

मास्टर पीसेन ऑफ राजपूत पेंटिंग

अनन्द विशालंकार,—

इतिहास-ग्रन्थ, प्रयाग, १९३८

लुकिन; हनेन,—

ले फेल्सूर इकोन, केरिन, १९२६

देवीप्रसाद; मुंशी,—

बर्हिगीरनामा, कलकत्ता, १९०५

नवाब; नारामाई मणिलाल—

जैन चित्र-कल्पद्रुम; अहमदाबाद, १९३७

प्रमोद चन्द्र—

बूंदी पेंटिंग



बेनिफन; लॉरेन्स,—

फोर्ट पेटर्स अब द रीड मुगल्स; ऑक्सफर्ड, १९२१

बाउम; फर्सी,—

इंडियन पेटिंग अंदर द मुगल्स; ऑक्सफर्ड, १९२४

इंडियन पेटिंग

बेहता; न्हानालाल चामनलाल,—

स्टडीज इन इंडियन पेटिंग; बम्बई

भारतीय चित्रकला; इलाहाबाद, १९३३

मिल्ट्रे व आर्नर,—

पटना पेटिंग

भीतीचन्द; डा०—

मेवाड़ पेटिंग

वेस्टर्न इंडियन स्कूल अब पेटिंग बम्बई, १९४९

राय कृष्णदास—

अजंता के चित्रकला

मुगल मिनिचरर्स

रंगनाथ, एम. एल.—

कांगड़ा पेटिंग

बरोहली पेटिंग

रायल; रविशंकर महाशंकर—

अजंता के कलासंरूप; अहमदाबाद, ९९३०

रिमथ; विस्केट—

ओ हिस्ट्री अब फाइन्ड आर्ट इन इंडिया और चीन, आक्सफर्ड, १९३०

रेरिक्स; लोडी—

अजंता के स्कोप

रिचेल; ई० बी०—

इंडियन स्कूल नर और पेटिंग, लंदन, १९०८

### निर्देश

ना० प्र० प० ( नवंबर )

— नागरी-प्रचारिणी पत्रिका, महीन संस्करण

स्मिथ

—ओ हिस्ट्री अब फाइन्ड आर्ट इन इंडिया और चीन



## पारिभाषिक शब्द

( जिनकी व्याख्या यथास्थान नहीं दी गई है )

सं० = संज्ञा, वि० = विशेषण, कि० = क्रिया

अभिप्राय—सं० कोई चाल वा अचल, मचीन वा लिबीन, प्राकृतिक अथवा काल्पनिक वस्तु जिसकी अलंकृत एवं अतिरञ्जित आकृति, मुख्यतः यन्त्रावट के लिए किसी कला-कृति में बनाई जाय ( मोटिफ ) ।

अस्तर चट्टी—सं० ( अस्तर + चट्टी ) अस्तर, वह मसाला जिसे जमीन बाँधी जाय; चट्टी, उस जमीन को घोंटकर बराबर करने के लिए निकले पत्थर की चट्टी ।

आदम-कद—वि० आदमी की ऊँचाई के बराबर कोई चित्र वा मूर्ति ।

आलेखन—सं० चित्रविन्यास, लिखाई । कि० चित्र अंकित करना ।

बरेहना—कि० चित्र अंकित करना ।

कलम—सं० गिलहरी की पूँछ के रोपों से बना आलेखन का उपकरण ( पेन ), आलेखन-शैली ।

कुनियाँ-कोनियाँ—सं० किसी चतुष्कोण कृति में चारों कोने का अलंकरण ।

गोमूत्रिका—सं० निम्न आकृति की वेज । बैल जब चलता रहता है तो उसके मूत्र का चिह्न उक्त आकार का पड़ता है । बैल मूतनी, बरद मुताने ।



चेहरई—सं० चेहरे की रंगत ।

जमीन—सं० चित्र लिखने के लिए अस्तर की हुई उपयुक्त सतह । कि० जमीन बाँधना, अस्तर लगाकर जमीन तैयार करना ।

मल्लक—सं० वह प्रधान रंगत ( = आना ) को नमूने चित्र में ज्यात हो ।

टपरना—कि० पत्थर की टाँची की चोट से खुरदरा बनाना ।

तरह—सं० रचना-शैली, आलेखनिक शैली ( डिजाइन ) ।



मिनेलासाका  
 रासकासाका  
 कासाकासाका  
 रासाकासाका  
 रासाकासाका  
 रासाकासाका



कासाकासाका  
 कासाकासाका  
 कासाकासाका  
 कासाकासाका  
 कासाकासाका  
 कासाकासाका

महाभारत चौद्वि देवता  
 ( प्रकाशरचित्तों की एक सविन वाक्यापीय पोषी के )  
 पाक सीली, १२वीं जली



# भारत की चित्रकला

## पहला अध्याय

१

§ १. परिभाषा—किसी एक तल (सतह) पर, जो सम हो—यह समता समदर भी हो सकती है ( जैसे कुम्भ आदि का बाहरी भाग और कटोरी, रफाबी आदि का भीतरी भाग एवं ज़ादातवार पाटन आदि)—पानी, तेल किंवा किसी अन्य माध्यम में घोले अथवा सूखे एक वा एकाधिक रंग की रेखा एवं रंगामेकी द्वारा किसी समशीत आकृति के अंकन को और उसी प्रसंग में निम्नोन्नत तथा एकाधिक तल और पहलू ( =देशकाल ) दर्शाने को चित्रण कहते हैं और ऐसी प्रस्तुत वस्तु को चित्र । उक्त आधारभूत सतह मुख्यतः भित्ति ( =दीवार, मीत), पत्थर, काठ, पकाई या कच्ची मिट्टी के पात्र वा फलक, हाथीदाँत, चमड़ा, कपड़ा, तालपत्र वा कागद होती हैं ।

प्राचीन भारत में विशेषतः भित्ति पर चित्रण होता था अतः चित्र के किसी भी आधारभूत सतह को भित्ति कहते थे । अर्थात्, ऐसी सतह के लिए अपना पारिभाषिक शब्द भित्ति है ।

§ २. क प्रागैतिहासिक और प्रत्यगैतिहासिक काल, सिंधु काँठा ( पाटी ) सभ्यता काल आदि—चित्रण की प्रवृत्ति मनुष्य में उस समय से है जब वह कौकिल था । अपना सांस्कृतिक विकास करने के लिये उसने संस्कृति के किन अंगों से धीमधेरा किया था,



उनमें चित्रकला भी एक थी। निदान भंसार भर में आदिम मनुष्य के—वनवासी गुहा-युग मनुष्य के—अंकित चित्र मिलते हैं। इनका खिलखिला उस समय से चलता है जब वह धातुओं का व्यवहार तक न जानता था और कड़े पत्थरों के अनगढ़ शस्त्रों और श्रीचारों से काम लेता था किन्तु उनके राजनीतिक इतिहास का आरम्भ न हुआ था। इस युग का आरम्भ आज से दस बारह हजार वर्ष पूर्व था, कुछ विद्वानों के मत से, लगभग चालीस हजार वर्ष पूर्व हुआ था। परन्तु उनके चित्रों का इतिहास दस हजार वर्षों के पूर्व आजात है।

ये चित्र विषय, शैली तथा सामग्री की दृष्टि से उस समय के मानव-जीवन के प्रतीक हैं। अर्थात् इनके विषय मुख्यतः जानवर, उनका आशेष्ट करते हुए, मनुष्य, आपस में युद्ध करते हुए मनुष्य एवं पृथ्वीय आकृतियाँ हैं। इनकी शैली आदिम है। इनकी सामग्री धातु-रंग, (=खनिज रंग, मुख्यतः रेड, रामरंग, हिरौंजी) है तथा इनके स्थान उक्त गुहा-युग एवं खुली चट्टानें हैं।

इनमें मुख्यतः दो मनोवृत्तियाँ पाई जाती हैं—१—अपने इर्द-गिर्द के जगत् की रसुति एवं उत्तर अथवा चित्र का इतिहास बनाए रखना, अथवा २—अपनी अमूर्त भावना को मूर्त रूप प्रदान करना। इस अमूर्त भावना को मूर्त करने वाली वृत्ति के भीतर जादू, टोना, टोटका भी आ जाता है, जिसमें उस समय से लेकर आज तक चित्र का उपयोग होता आया है। देखा जाय तो ये ही दोनों मनोवृत्तियाँ समूची मानव-उन्नति की मूल हैं।

भारत में ऐसे चित्रों की कई शृंखलाएँ मिली हैं। पूरी सोन के अमान में अभी ठीक-ठीक इनका इतिहास प्रस्तुत नहीं किया जा सकता, फिर भी इनमें तत्कालीन चित्रों की सभी विशेषताएँ वर्तमान हैं। भारत में इनके चार प्रमुख केन्द्र हैं—

१—मिर्जापुर (उत्तरप्रदेश) के अन्तर्गत सोन काँठा।

२—मानिकपुर और उसका समीपवर्ती क्षेत्र।

३—मण्डप्रदेश के अन्तर्गत तिलहपुर क्षेत्र।

४—महादेव पर्वतश्रेणी में होशंगाबाद एवं वनमडी (म० प्रदेश)।

मिर्जापुर में लिखनिया घाटी (गुफा), कोहरवार, महारिया, विजयगढ़, छातो एवं मलहरिया नदी काँठा इनके मुख्य केन्द्र हैं। लिखनिया घाटी में हाथियों के पकड़ने के कई सुन्दर दृश्य हैं। दूसरी ओर मध्य में मस्त व्यक्ति का एक समूह है। अन्यत्र लम्बी चोच वाले पक्षी दीखते हैं।

एक उदाहरण में एक पापल बैला शूकर, कहीं एक मुग को बड़ से अहेर करने का दृश्य है, कहीं एक बड़े (अजात) पशु पर कुत्ते दूट रहे हैं। इन आकृतियों में शैली की दृष्टि से तीन भेद हैं—(अ) केवल दो तीन रेखाओं द्वारा आकृतियाँ, मानो दो-एक खुली

लकड़ियां लड़ी कर बी गई हैं, अर्थात् इनमें चौड़ाई वा मोटाई नहीं बीसती । ( अ ) चौबूटे बड़ वाले व्यक्ति, सारा शरीर पड़ी समान्तर रेखाओं से भरा है । ( इ ) उपर्युक्त प्रकार, परन्तु सारा शरीर झाड़ी और बेड़ी तिरछी रेखाओं से भरा है ।

मानिकपुर क्षेत्र में, खुले में, गुरु से बनी आकृतियां हैं । एक में बिना पहिए वाली बलगाड़ी और तीन घोड़े हैं ।

सिंहनपुर में प्रायः पचास ऐसे चित्र मिले हैं । इनमें जीवित आकृतियों के अतिरिक्त कुछ श्रमूर्त मानवाओं के प्रतीक भी हैं । पशुओं में, खंड कपर उड़ाए हाथी, लम्बी सींग वाला रोएदार जन्तु, अष्टेर दृश्य जिसमें शूकर और साही भी हैं, खरने जैसे पर बरछों से आक्रमण करते व्यक्ति, उल्लेख्य हैं ।

महादेव पर्वत भीमों में प्रायः पचास चित्रित गुफाएं मिली हैं, जिनका केन्द्र पंचमड़ी है । शिकार के दृश्यों के अतिरिक्त, दैनिक जीवन के भी कई प्रसंग मिले हैं, यथा शाहद एकत्र करते व्यक्ति, गार्द चराते व्यक्ति आदि । इस प्रकार इनमें जीवन बहुत विविधता के साथ परिलक्षित होता है ।

हाल ही में गार्डन नामक प्रसिद्ध विद्वान ने इन चित्रों का काल बहुत परकीं सिद्ध करने का प्रयत्न किया है । इस दृष्टि से सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि आदिम जातिवां आज भी उसी प्रकार के अथवा उसी शैली के चित्र बनाती रहती हैं । संयोगवश, जिन-जिन क्षेत्रों में ये चित्र मिले हैं, उनके निकटवर्ती प्रदेशों में ऐसी जातिवां वर्तमान हैं ।

इस प्रकार, इन चित्रों के समय निर्धारण में बहुत कुछ सहायता, उनमें चित्रित उपादानों के द्वारा सम्भव होती है । संयोगवश, भारत के इन सभी स्थलों में एक भी ऐसा नहीं जहाँ साथ में उत्तर-पाषाण अथवा नव-पाषाण युग के आयुध वा अन्य किसी प्रकार के निशान मिले हो । गार्डन के मत में ये चित्र ८वीं शती ई० पू० के पहले के नहीं । दूसरी ओर ये ईसवी सन् की प्रारम्भिक शतियों वाले और कुछ तो पूर्व मध्यकाल के हैं । कुछ चित्रों के आयुध कब ऐसे ही हैं । कहीं कहीं खरोड़ी लिपि के लेख हैं ।

कम से इन चित्रों में जित सम्राज का दर्शन होता है, उसमें मानव अपने स्मृदायों में रहनेवाला कृषक अथवा पशुपालक-प्राणी है । यह स्थिति नव-पाषाण युग के बाद की हुई ।

परन्तु गार्डन ने यह भी स्वीकारा है कि कहीं कहीं पर ऐसा चित्रकारियों के कई स्तर हैं एवं उनमें भिन्न-भिन्न अंकन शैलियां हैं । साथ ही, यह भी न भूलना चाहिए कि एकाग्र स्थलों पर बहुत ही प्राचीन आयुधों के अंकन हैं ।



संदेह है, भारत में आदिम चित्रों की पूरी तौर से खोज भी नहीं हुई है। अतएव यह शायद बहुत कुछ अधूरा है। इतना तो मानना ही पड़ेगा कि इन चित्रकारियों का उद्गम नवपाषाण युग की चित्रकारियों से है।

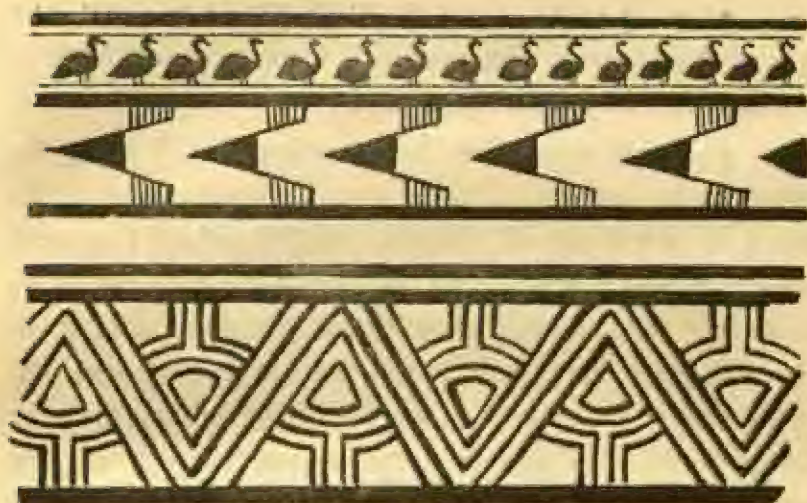
स. ई० पू० ३२वीं सदी ई० में चीन के पीत नद से लेकर लघु पश्चिमा तक और इधर भारत तक एक ऐसी मानव सभ्यता फैली हुई थी जिसे आबकल के पुरातन्त्रवेत्ता पचाई मिट्टी के रंग वर्तनों की सभ्यता कहते हैं। यह प्रत्यक्ष ऐतिहासिक काल कहा जाता है, जब मानव सभ्यता का इतिहास, जिसका उद्गार अभी तक की खोज से नहीं हुआ है, प्रारम्भ हो चुका था।

उक्त क्षेत्रों में जो मानव-समाज रहते थे उनके अभिन्न में तथा सभ्यता की अन्य बातों में चाहे कितनी भिन्नता रही हो, किंतु इस बात में वे एक थे कि वे अपने पचाई मिट्टी के वर्तनों की बड़ी सुन्दर तरहों से अलंकृत करते थे। इन तरहों में से कितनी तो ऐसी हैं जिनमें कला अपनी आरम्भिक अवस्था में है। किन्तु अनेक ऐसी भी हैं जो आज के तरहों से किसी बात में फिफ्ती नहीं हैं, कुछ तो ऐसी हैं जो एक पग आगे बढ़ी हैं।

भारत में इस कला के प्रतिनिधि नाल (चलूचिस्तान) तथा सिंध काँठे के मोहन जोदड़ो, हड़प्पा और चानू दड़ो, पूर्वी पंजाब के राहड़ एवं काठियावाड़ के लोथल नामक स्थान में पाए गए मिट्टी के बर्तन हैं। ऐसा अनुमान होता है कि यह संस्कृति गंगा-यमुना और नर्मदा के काँठों तक फैली हुई थी। इन बर्तनों में से कुछ तो ग्रहस्थी के कामों में आते थे और कुछ में शव गाड़े जाते थे। इन्हें देखने से जान पड़ता है कि उन जातियों का कला प्रेम इतना बड़ा हुआ था कि वे अपने रोज के बरते जानेवाले पात्रों को भी सादा न देख सकते थे एवं कला उनके जीवन ही नहीं, मरण तक की संगिनी थी।

इन पात्रों पर की तरहों में व्यापितिक आकृतियों की अर्थात् सरल रेखाओं, कोणों, वृत्तों और वृत्तांशों से बने अलंकरणों की अधिकता है। इनके सिवा फूलों, पत्तियों और पशु-पक्षियों की आकृतियों का भी उपयोग किया गया है। मुख्यतः पशुपक्षियों की आकृतियों से ही इस कला की आरम्भिकता प्रकट होती है। इन तरहों में से कुछ ऐसी हैं जिनकी परम्परा भारतीय कला में बनी रही है। शेष में से अनेक ऐसी हैं जिनकी परम्परा फिर से चलाने की आवश्यकता है, उनके सौन्दर्य के कारण। (आकृति १, २)





आकृति—१ मोएल जो बड़ो के मिट्टी के बर्तनों पर की रेंगाई



आकृति—२ हड़पा के रंगे मटको पर के तरह

अभी तक इस सभ्यता के इतिहास का पता नहीं लगा है। फिर भी ऐसा समझ नहीं कि वहाँ की लुप्त सभ्यता का हमारी सभ्यता से कोई संबंध न रहा हो। उस संस्कृति का दाय हमारी संस्कृति में निश्चित रूप से चला आ रहा है।

§ ३. चित्र के प्राचीन उल्लेख—खुन्देद ( १। १४५ ) में चमड़े पर बने ग्रामिण के चित्र की चर्चा है। इससे हमारी चित्रकला की परम्परा उस काल से प्रमाणित होती है। पाणिनि ने संघ-राज्यों ( पंचायती राज्यों ) के शक और लक्ष्यों की चर्चा की है। इन लक्ष्यों से उन राज्यों के चिह्नों का मतलब है जो पशु, पक्षी, पुष्प, वा नदी, पर्वत आदि होते थे। इसी प्रकार उन्होंने पशुओं को चिह्नित करने के लिये कुछ लक्ष्यों की चर्चा की है। ये सब लक्षण बिना रेखांकण ( लाइन ) के नहीं बन सकते। अतएव पाणिनि के समय में भी चित्रकला का काल कुछ विद्वान् ई० पू० ८वीं शती और कुछ ई० पू० ४-५वीं शती मानते हैं, चित्रों का पूर्ण प्रचार रहा होगा। कुछ के समय में चित्रकला का इतना प्रचार था कि उन्हें अपने अनुयायियों का उसमें न प्रवृत्त होने की आशा देनी पड़ी। ३री-४वीं शती ई० पू० के बौद्ध अन्य किन-पिटक तथा थेर-थेरी गाथा में चित्रों का उल्लेख है किन्तु उस समय के नमूने अभी तक नहीं मिले हैं। केवल एक नमूना मिला है जो न मिलने के कारन है ( § ७ )। परन्तु ई० पू० २री शती और उसके बाद से चित्रों के उल्लेखों और नमूनों की संख्या बढ़ने लगती है। उनकी चर्चा में प्रवृत्त होने के पहले, यहाँ पर थोड़े में अपने यहाँ के चित्र-विषयक सिद्धांत, चित्रों के भेद एवं उनका उद्देश्य बता देना आवश्यक है।

§ ४. चित्र के छः अंग—शास्त्राचार्य के कामवृत्त पर पशोपर नामक एक प्राचीन विद्वान् की टीका है। उसमें चित्रकला की व्याख्या करते हुए उसने पहले का श्लोक उद्धृत किया है जिसमें चित्रकला के छः अंग बताए गए हैं, यथा—१-रूपभेद २-प्रमाण ३-भाव ४-तात्पर्य-योजना, ५-लाटस्थ तथा ६-वर्णिकारभंग। इन छः अंगों की सूक्ष्म व्याख्या इस प्रकार की जा सकती है—

१—रूपभेद—इस प्रकार की आकृतियों और उनकी विशेषताओं का विभेद। इसमें मानव-आकृति के लक्षण तथा अभिजात भी सम्मिलित हैं। लक्षण से तात्पर्य हिंदू सामुद्रिक की उन विशेषताओं से है जिनके होने से मनुष्य राजा, महापुरुष, योगी वा गोदा इत्यादि होता है।

२—प्रमाण—इसे मुगल शैली के भारतीय चित्रकार अंग-कद वा कद-कैदा कहते हैं। कद का तात्पर्य यह हुआ कि स्त्री का सारा शरीर उसके चेहरे की नाप से सततुने से अधिक न होना चाहिए। इसी प्रकार पुरुष का अटतुने से अधिक नहीं। ढँड़े का तात्पर्य यह है कि अंगों में समविकसता हो, वह नहीं कि अंग बहुत बारी या छोटी नाक बहुत लम्बी



वा चिपटी इत्यादि। साथ ही कद के अनुपात में वे बड़े झोंटे न हों। प्राचीन चित्रकारी में देवतादि तथा उच्च एवं नीच वर्गों के मनुष्यों के कदों का हिसाब अलग-अलग रखा है।

३—भाव—यह भारतीय चित्रकारी की सर्वप्रधान विशेषता है, अतएव इस पर कुछ अधिक कहने की आवश्यकता है—कालिदास के मेघदूत का विरही यक्ष मेघ से कहता है कि संभवतः तुम मेरी पत्नी को मेरा भावगम्य चित्र बनाती हुई पाओगे। यहाँ भाव का तात्पर्य यह हुआ कि वह अपने बिछुड़े हुए पति का स्मृति-चित्र ही नहीं बना रही थी बल्कि उसकी अंतर्बुद्धि की पहुँच (गम), उसके अंतर्नयन की दृष्टि, उसकी कल्पना की उड़ान यक्ष की विषोमबनित मानसिक और शारीरिक दशा तक थी और उसे भी वह अंकित कर रही थी। स्मृति-चित्र और भावचित्र के इस सूक्ष्म भेद को भली भाँति समझ लेना चाहिए। भाव-चित्र में चित्रकार (भाटुक) और चित्र के विषय (भाव) की कल्पना के द्वारा एकत्वानता हो जाती है। इस एकत्वानता से चित्र में जो बात पैदा होती है, वही है भाव। अर्थात् चित्रकार, चित्रित किए जानेवाले विषय की सम्यक् अनुभूति और उसके प्रति सम्यक् सहानुभूति के कारण, उसकी ऐसी आकृति अंकित करने में समर्थ होता है जिसमें बाह्य लक्षण ही नहीं अंतर्लोक का, अर्थात् स्थूल शरीर का ही नहीं प्रत्युत सूक्ष्म शरीर का आलेखन भी होता है। अपने यहाँ के चित्रकारी को यह सिद्धांत अभी तक इस रूप में याद है कि—चित्र में भाव रहे, वेष्टा न रहे। वेष्टा से यहाँ वेष्टित (बनावट) का तात्पर्य है। उस्ताद रामप्रसाद इस अंतर की व्याख्या एक उदाहरण द्वारा किया करते थे—मान लीजिए कि राम-निषाद-मिलन का एक चित्र है। यदि देखने वाले पर उसका यह प्रभाव पड़ता है कि गुह सत्त्व की भक्ति-भावना और दीनता से मगवान् का स्वागत कर रहा है कि आज मुझे भवसागर से पार कर देने वाला आ गया तो समझना चाहिए कि चित्रकार भाव के अंकन में समर्थ हुआ है। किंतु यदि चित्र देखने में ऐसा लगता है कि निषाद गिड़गिड़ा कर आवभगत तो कर रहा है लेकिन मौका पाते ही वह रामचंद्र को मूस-मास कर किराया लतम कर देगा तो यह चित्र में भाव नहीं, वेष्टा हुई। अर्थात् पहले में उसकी मनोवृत्ति का भी अंकन रहता है और दूसरे में केवल उसके अभिनय का। अन्य शब्दों में, पहले में चित्रकार की अनुभूति गुह की मनोवृत्ति का साक्षात्कार करके उसे व्यक्त करने में समर्थ होती है किंतु दूसरे में उसकी पहुँच केवल निषाद के अभिनय या बहिरंग तक रह जाती है।

चित्रकार की इस माध्यामित्र्यक्ति की सहृदय देखनेवाले को जो अनुभूति होती है अर्थात् चित्रकार अपनी ऐसी कृति द्वारा दर्शक के मन में जो भावोदय करता है, वही साहित्य शास्त्र का 'रस' है।

४—लाक्ष्य-योजना—भाव के साथ लाक्ष्य की योजना भी होनी चाहिए। भाव का संबंध तो आंतरिक विकास से है। लाक्ष्य बाह्य सौन्दर्य का अंग है। इसलिए चित्र में



भाव के साथ लुनाई की सृष्टि भी होनी चाहिए। मुगल शैली के भारतीय चित्रकार का सिद्धान्त है कि शरीर (व्यक्ति-चित्र) लावण्य होकर मिलनी चाहिए, अर्थात् शबाहत जाने न पावे, साथ ही उसमें सुन्दरता भी पैदा हो जाय। यही है चित्र में लावण्य-गोबना। शकुन्तला से बात होता है कि मिलौनों को कालिदास के समय में लावण्य कहते थे (शकुन्तलावर्णन आनन्द)। इसका तात्पर्य यह हुआ कि शकुन्त पक्षी कितना सुन्दर होता है उससे भी अधिक सौन्दर्य मिलौने में होना चाहिए तभी वह कलात्मक कृति हो सकता है। लावण्य-गोबना के लिये चित्र में समुचित निवेश भी होना चाहिए अर्थात् चित्र में आकृतियाँ इस प्रकार ठीक ठिकाने बैठ गई (=बुहाई) जायँ कि उसमें प्रभाव एवं सम-सूचितता उत्पन्न हो।

५—छादश्य—चित्र काल्पनिक हो वा सत्य, उसे ऐसा होना चाहिए कि देखनेवाला चित्ररथ व्यक्ति को तुरन्त पहचान ले (§ २१ क ७)। प्राचीन ग्रन्थों में चित्र द्वारा उसके विषय के पहचान लिए जाने की चर्चा प्रायः आती है।

६—वर्णिकाभंग—रंगों का हिसाब। किसी चित्र में रंग बढकर लगाते अर्थात् एक दूसरे से भिन्न होते हैं, किसी में मिलते कुलते रंग लगते हैं, किसी में बुदबुहाते रंग लगते हैं और किसी में कुते हुए। किन्तु किसी अवस्था में किसी वा बेजोड़ रंगों का प्रयोग न होने पाये कि उसमें बर्णमैत्री अमंगुलित हो उठे। कलाकार को ऐसे दोष बचाने चाहिए और चित्र के विषयानुकूल रंग का यथाचित प्रयोग करना चाहिए।

§ ५. चित्रों के प्रकार—विधान भेद के अनुसार प्राचीन काल में अपने वहाँ मुख्यतः तीन प्रकार के चित्र बनते थे—

१—मिस्तिचित्र, २—चित्रपट, और ३—चित्रफलक।

१—मिस्तिचित्र, जो दीवारों पर बनाए जाते थे एवं जिनका विशेष विवरण आगे अर्द्धता की चित्रावली के कर्णों में मिलेगा (§§ १४—१६)।

२—चित्रपट, जो कपड़े पर और सम्भवतः चमड़े पर भी बनाए जाते थे और लपेटकर रखे जाते थे एवं कभी कभी दीवार पर टांगे भी जाते थे।

३—चित्रफलक, जो लकड़ी, कीमती पत्थरों और हाथीदाँत, पर बनाए जाते थे।

१—अफगानिस्तान में हाथीदाँत के कुछ उत्कीर्ण प्राचीन मूर्ति-फलक मिले हैं, जो भारत के बने हुए हैं; हुंगकाल से लेकर गुप्तकाल तक वहाँ गए थे। “इनमें हथेली से कुछ कम बड़े हाथीदाँत के फलक पर दो स्त्री-चित्र अंकित हैं। ये उत्कीर्ण नहीं हैं। इनमें सिर्फ बारीक रेखाएँ ही खोदी गई हैं। सम्भव है, शुरू में इनपर रंग भी रहा हो। ÷ ÷ इन चित्रों में अर्द्धता के उत्कृष्ट स्त्री-चित्रों का पूर्वभास मिलता है।” —राहुल, घोषित भूमि, पृ० ७५०

इनमें से ११वीं, १२वीं शती से पूर्व के केवल भित्तिचित्र के नमूने अब प्राप्त हैं। ११वीं, १२वीं शती से चित्रित तालपत्र पोथियाँ और उनके इतर उभरवाले पट्टे मिलने लगते हैं। चित्रपट तथा भित्तिचित्र की प्रथा अभी तक तिब्बत तथा नेपाल में जीवित है। चित्र पल्लव की परम्परा क्रम के चित्रित पट्टों के रूप में रह गई है। भारत में भी कलम सम्प्रदाय के मंदिरों में मूर्ति के पीछे चित्रपट टांगने की प्रथा है जिसे पिछुवई कहते हैं।

चित्रों के उच्च प्रकारों के श्रुति चित्र भी उस समय बनते थे जिनकी वंशज आज-कल की साँझी (मराठी—रॉगौली) है। इनमें माँति माँति के रंगों के चूर्ण को जमीन पर भुरक कर आकृतियाँ—मुखतः आलंकारिक—अंकित की जाती हैं।

मुगल काल में जिस प्रकार अनेक चित्रों को एक विह्व में बाँध देते थे अथवा आजकल अनेक फोटोग्राफों का एक अलबम बना लेते हैं उस प्रकार का कोई चित्राधार भी प्राचीन काल में होता था [ § २४ ख ५ ]।

§ २. चित्र के प्रयोजन—धार्मिक अभिव्यक्ति के बिना प्राचीन काल में चित्रों के मुख्य उपयोग के जान पड़ते हैं—१—ऐतिहासिक दृश्यों का संरक्षण, २—जीवन की घटनाओं का संरक्षण, ३—मृत व्यक्तियों की आकृति का संरक्षण, ४—रत्नों का उद्घोषण, ५—प्रेम की अभिव्यक्ति, ६—पाति, पक्षी का चुनाव तथा विवाह-संस्कार की सफलता एवं ७—शत्रु का अलंकरण। इनके सिवा शकित चित्र भी बनते थे जिनका उपयोग पूजा इत्यादि धार्मिक-चित्रों के अन्तर्गत रखना होगा। उन चित्रों में मूर्तियों न बनाकर उपास्य देवता के प्रतीकों से उनकी अभिव्यक्ति कर दी जाती थी।

घटस्थों के घरों में उत्कट रत्नों के चित्रों का बनाना वा रखना अमांगलिक कहा गया है। ऐसे चित्र केवल राजकुमारों वा देवमन्दिरों में बनते थे अर्थात् ये स्थान उस समय के शार्वात्मिक विद्यालय थे।

§ ३. जोगीमारा गुफा के भित्तिचित्र—भित्तिचित्र के सबसे प्राचीन उपलब्ध नमूने सरयुवा सिमास्त की जोगीमारा गुफा में हैं। इस गुफा के अभिलेखों की लिपि बा० व्यास के मत से ३वीं शती ई० पू० की है, वर्यापि कुछ विद्वान् उसे तनिक पीछे की मानना चाहते हैं। इस गुफा के पड़ोस में ही सीताबोगा गुफा है जो एक प्रेक्षागार (नाट्यशाला) है। पहले जोगीमारा गुफा इस प्रेक्षागार की गदियों का विभाग यह समझी गई थी, किंतु उसके अभिलेख का अब जो अर्थ बिना गया है तदनुसार वह वरुण का मंदिर है जिनकी सेवा में एक देवदर्शिनी ( = जिसे देवता प्रत्यक्ष दर्शन देता था ) रहती थी। इसी गुफा में उसी के समय के ( ३वीं शती ई० पू० ) वा उसके बाद के चित्र भी अंकित हैं जो ऐतिहासिक काल की भारतीय चित्रकला के प्राचीनतम उपलब्ध नमूने हैं। किन्तु उन चित्रों की सुन्दर रेखाएँ उनके ऊपर फिर से खींचे गए भरे चित्रों में छिप गई हैं। बड़े खुले अंशों से अनुमान होता है कि वहाँ के कुछ चित्रों का विषय कैत था।



§ ८. गुप्तकाल—२सी शती ई० पू० के आरम्भ से बता चलता है कि उस समय हमारे जीवन का चित्रकला से घनिष्ठ एवं गंभीर संबंध था। ज-बू की अनुपस्थिति में चित्र बनाकर उनका विवाह संस्कार संपन्न किया जाता है एवं ऐतिहासिक घटनाओं के चित्र बनाकर रखे जाते हैं। लोगों को इन चित्रों की खूबियाँ—वर्णरसता, भावोपलब्धता आदि की निगाह है और वे इन विशेषताओं का विवेचन करते हैं। इसी काल के महाभाष्य में कृष्ण-लीला के चित्रों के प्रदर्शन की चर्चा है।

जातकों में, मुख्यतः उभयग जातक में चित्रों का बड़ा ब्योरेवार वर्णन है। किंतु जातकों का समय बड़ा संदिग्ध है। कुमारवामि के अनुसार उक्त जातक का समय कुपाग काल से पूर्व अर्थात् इसवी सन् के पहले है। इसमें समार्मंडों एवं प्राचादों के चित्रों का उल्लेख है। विशेषतः एक चित्रित मुरंग के विषय में लिखा है कि चतुर चित्तों ने उसमें इंद्र के वैभव, सुमेरु-मंडल, समुद्र, चारों महाद्वीप, हिमालय, अनन्तम, सूर्य, चंद्रमा, चारों दिक्पाल सरोवर एवं सातों भुवनों के चित्र बनाए थे जिनके कारण यह देवसमा सुधर्माजैसी दीखती थी।

§ ९. आंध्र-सातवाहन एवं पश्चिमी क्षत्र / कालीन अजंता के चित्र (१०० ई० पू०-२०० ई०) —देखी आशा करनी चाहिए कि हममें से अधिकांश ने कम से कम इतना तो अवश्य सुना होगा कि अपने देश में कहीं अजंता नाम का एक स्थान है जहाँ प्राचीन चित्र पते हुए हैं। किंतु जिन्हें इतना ही खान है उन्हें इसका गर्व नहीं, लज्जा होनी चाहिए। अजंता के चित्र विश्व मान की चित्रकला की सर्वश्रेष्ठ कृतियाँ हैं—यह न समझना चाहिए कि वे हमारे देश में हैं और हमारे पुरखों की यत्नाई हुई हैं इसलिए हम ऐसा कह रहे हैं। संसार के बड़े से बड़े कलाभर्मियों को यह बात माननी पड़ी है। अस्तु, अजंता का अधिक परिचय आगे दिया जायगा (§ १२)। यहाँ केवल इतना कहना है कि यहाँ की ६वीं तथा १०वीं गुफा में दूसरी शती पू० से चौथी शती ई० तक के कतिपय खरिडत चित्र बचे हैं। इनमें यहाँ के गुप्तकालीन

१—इन सब बातों का पता मास के नाटकों से चलता है—‘प्रतिष्ठापौर्वाधारण’ के अंत में उज्जैन का राजा चंड महासेन अपनी कन्या वासवदत्ता और कस के राजा उदयन का चित्र-फलक रखकर वैवाहिक कृत्य पूरा करता है, क्योंकि वासवदत्ता उदयन के संग पहले ही कस चली गई है। इस कथानक के लिये देखिए, ना० प्र० प० (नवीन) भाग ४, १६८-१७५। ‘दूतवाक्य’ में जब कौरवों के यहाँ संधि का उद्योग करने के लिये कृष्ण आनेवाले हैं तो उनके अभ्युत्थान से बचने के लिये दुष्योधन द्रौपदी-वीरहरण का चित्र मंगाकर देखने लगता है और उसकी भाव-उपलब्धता वर्ण-आदयता की प्रशंसा करने लगता है; देखिए वही, पृ० १५६-१६२। ‘प्रतिष्ठापौर्वाधारण’ के तीसरे अंक में भी वर्णबोझना के निरीक्षण की चर्चा है।

२—स्थानीय उच्चारण ‘अजिंठा’।



चित्रों की सुपरता तो नहीं है किन्तु ये जानदार हैं। हाँ, इनकी मुक्तमुद्राएँ एवं हस्तमुद्राएँ भावहीन हैं और इनमें गुणकालीन गठे हुए तंजुबनों का अभाव है। रंगों के चुनाव में भी परवर्ती क्वि-  
फता नहीं दीखती।

एक राजा वा यक्ष का उदात्त चित्र उस काल की सौची, मयुरा एवं मरुत की मूर्तियों से बहुत मिलता हुआ है। उदात्त जातक का चित्रण भी इनमें हुआ है। यद्यपि उसमें उतना भाव तो नहीं है जितना अजंता के इसी विषय के गुणकालीन चित्र में है (§ १६), फिर भी इसमें गाम्भीर्य उनसे अधिक है। तनिक परवर्ती कालवाली भगवान् बुद्ध की सही और पैटी हुई कई छवियाँ हैं। जिनमें कुछ गान्धार शैली वाली बुद्ध मूर्तियों से उद्भाषित हैं। एक राज-  
मयाज का चित्र भी सुन्दर है। इन गुफाओं के चित्रों में पुरुषों के सिर पर के मुद्रासे, जिनमें आगे की ओर एक घोटली भी होती है, और मारी मारी आभूषण बिलकुल भरहुत-मयुरा शैली के हैं। इन चित्रों के देखने से ज्ञान पड़ता है कि चित्रकला उस समय काफी उन्नत हो चुकी थी। उसमें कहीं से आरम्भिकता नहीं है। अंकन में विधान-संबंधी उल्लंघनों के कारण कारीगरों को बरा भी अटक-भटक नहीं हुई है। उनकी रेखाएँ पुष्ट और बिना टूट की हैं। यह कला सजीव साथ ही तमसीय गुणकालीन कला की जन्मदात्री होने की पूर्ण अधिकारिणी है।

§ १०. गुप्त-काल (३२०-५२८ ई०) — २री शती के बीतते न बीतते भारत के स्वर्ण दिप्स का अरुणोदय होने लगता है। ७८ ई० के बाद कुषाणों से अपनी स्वतन्त्रता की रक्षा के लिये यादववंश के नाग क्षत्रिय नर्मदा के दक्षिण बंगलों में जा बसे थे। वहाँ २री शती के मध्य [ लग० १४०—१७० ई० ] में भवनाग नामक राजा हुआ। उसने वहाँ से बड़-  
कर कुषाण-साम्राज्य के पूर्वी छोर को जीत लिया और कातिपुरी [ मिर्जापुर के पास आधुनिक कलित ] में अपना राज्य स्थापित किया। फिर तो इस वंश ने कुषाण-सत्ता की रीढ़ तोड़ दी। इसने जो काम बाकी छोड़ा उसे इसके उत्तराधिकारी वाकाटक वंश ने पूरा किया और ३री शती की समाप्ति के पहले कुषाणों के उत्तराधिकारी लखी तक की सत्ता निःशेष हो गई। इस बीच साकेत-प्रयाग प्रदेश में एक नई महाराष्ट्र का उदय हो रहा था।

२७५ ई० के लगभग वहाँ गुप्त नामक एक राजा था जिसके पैर चन्द्रगुप्त [ ३१६—३४० ई० ] का विवाह लिच्छवि [ सिरहुत ] के गणतन्त्र शासकों की एक कन्या से हुआ। यह संबंध गुप्तवंश के उत्कर्ष का एक मुख्य कारण हुआ। उनका पुत्र समुद्र गुप्त हुआ [ लग० ३४०—३८० ई० ]। उसने भारतवर्ष विजय करके अश्वमेध यज्ञ किया। भारत में उसका साम्राज्य स्थापित होने पर काबुल और तुखारिस्तान के कुषाणवंशी राजा ने विहल आदि तब भारतीय हथियों के राजाओं ने भी उसे अपना अधिपति स्वीकार किया।

समुद्रगुप्त जैसा बड़ा विजेता था वैसा ही मुरासक भी था। कला और संस्कृति का भी वह बहुत बड़ा पोषक और उधापक था, स्वयं तीन बंगाल और कविता करता। उसके दर-

शारी कवि हरिषेण की रचना उत्पन्न कोटि की है। इसके बाद गुप्तवंश का उत्कर्ष उत्तरीतर बढ़ता गया।

समुद्रगुप्त का पुत्र चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य (लग. ३८२-४१५ ई०) अपने पिता से भी अधिक समृद्ध, सुसंस्कृत और वैभवशाली हुआ। उसने अपने साम्राज्य से प्राणदण्ड उठा दिया था। कालिदास संभवतः उसी के समय में थे। यह काल भारत के लिये कलश और नश्वर का था। यदि हम कहें कि न तो इसके पहले देश की इतनी उन्नति हुई थी और न अब तक पुनः कभी, तो अशुक्ति न होगी।

चन्द्रगुप्त ने अपने दिग्विजय में बाकाटक-साम्राज्य जीतने के बाद उसके वैदि प्रान्त का दक्षिणी भाग तथा महाराष्ट्र प्रान्त तात्कालीन बाकाटक-सम्राट् रुद्रसेन के पास रहने दिया था। इस प्रकार छोटा हो जाने पर भी वह साम्राज्य काफी समृद्ध था। फिर चन्द्रगुप्त ने अपनी कन्या प्रभावती गुप्ता उस रुद्रसेन के पौत्र द्वितीय रुद्रसेन से ब्याह दी। इस प्रकार गुप्त और बाकाटक साम्राज्य स्नेह-भूषणित हो गए। जिस समय उत्तर भारत में चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य का मुख्य या प्रभावतीगुप्ता, अपने पति की सलाह के कारण, अपने नाबालिग बेटे के अभिमावकत्व में उसी समय राज्य कर रही थी। इस प्रकार वास्तविक दृष्टि से गुप्त-प्रभावती बाकाटक-राज्य पर भी व्याप्त था।

चन्द्रगुप्त के पुत्र कुमारगुप्त (४१५-४५५ ई०) ने जालौक कर्ष राज्य किया। इस समय भी भारत में बड़ी अभूतपूर्व शांति, समृद्धि और संस्कृति विद्यमान थी। कुमारगुप्त ने नालंदा में एक महाविहार की स्थापना की जो आगे चलकर वहाँ के महान् विश्वविद्यालय के रूप में परिणत हुआ।

किंतु इस सुख शांति में उत्तर-पच्छिमी सीमात पर हूणों के बनी बादल फिर रहे थे। कुमारगुप्त के पुत्र और उत्तराधिकारी सम्राट् स्कंदगुप्त (४५५-४६७ ई०) के समय में यह प्रलयघटा पंजाब तक आ गई। किंतु स्कंद ने इस दुर्दिन से देश की रक्षा की। स्कंद के बाद गुप्त वंश का प्रताप धूसर डलने लगा। ५२८ ई० में उसका स्थान 'जनता के नेता' शुभ्रसिंह गशो धर्मा ने लिया और देश से हूणों का घंटक पूर्ण रूप से निकाल पेंका।

§ ११. गुप्त-कला (लग. ३२०-६०० ई०)—गुप्तों का कला प्रेम और उत्कृष्ट सज्ज उनकी और उनके युग की प्रत्येक कृति से टपकती है। उनके सोने के सिक्कों पर उनकी मूर्तियों का तथा उनके जीवन की कदनाओं एवं उनके आराध्य देवताओं का बड़ा समीप तथा कलापूर्ण अंकन हुआ है। ये सिक्के अधिकतर सोने के हैं। इनसे बढ़कर भारतीय सिक्के नहीं बने। इनकी तुलना में यदि कुछ ठहरते हैं तो अकबर और बहांगीर के अलंकृत और आकृति वाले सिक्के। गुप्तों ने अनेक सुन्दर मन्दिर और मूर्तियाँ बनवाईं। अशोक की लाइ जैसे विशाल



लाट खड़े किए बिनाकी प्रथा बीच में उठ गई थी। लोक ने भी इस प्रमाण के कारणों अद्वितीय कला-कृतियाँ बनाईं। कला का यह उत्कर्ष गुप्त-साम्राज्य के निःशेष हो जाने पर भी लगभग वही वर्ग तक बना रहा। फलतः, जहाँ तक कला का संबंध है, ३३० ई० से ६०० ई० तक वा उसके कुछ बाद तक गुप्त-काल गिना जाता है। अजंता का सर्वोत्कृष्ट चित्रण इसी काल में हुआ। यद्यपि अजंता बाकाटक-साम्राज्य में था और गुप्त मूर्तिकला भी बाकाटक मूर्तिकला की ही परम्परा में है, किंतु गुप्त इतने सुलंस्कृति थे और उनकी कलामिर्माणों की और सक्रिय थी कि उस काल की समूची कलाकृति पर गुप्त प्रभाव मानना पड़ेगा और इसी कारण उसे गुप्तकाल कहना पड़ेगा। अतः अजंता के इस काल के चित्रों को बाकाटक शैली के न कहकर गुप्त शैली के ही कहना उचित है।

इस काल के बाद हमारी चित्रकला का इतिहास और उसके उदाहरण भूनाथिक मूललाभक मिलते हैं।

## दूसरा अध्याय

§ १२. अजंता का परिचय—केवल रेलवे के कलगांव औरगावाड तथा पचोरा-जामनेर बीच लाइन के पहर स्टेशनों से सुगमतापूर्वक अजंता तक पहुँच सकते हैं। इन स्टेशनों से परदापुर नामक ग्राम तक जाना होगा। उसी के निकट पहाड़ियों में अजंता के कलामंदिर छिपे पड़े हैं। वे खन्दे राग्य में हैं।

परदापुर से चार मील की दूरी पर पहाड़ियों में बाचोरा नदी बहती है जिसे अजंता जाले समय एक बार बार करना पड़ता है। नदी में सर्कार इतने धुमाव हैं कि आप एकदम पास में पहुँच जायें तब तक गुफाओं का भान भी नहीं होता। नदी का अंतिम धुमाव समाप्त होते ही प्रायः तीन सौ फुट ऊँचा चालाकार दीवार-का खड़ा एक टीला पहाड़ से निकला



दिखाई देता है जो एक गगनचुम्बी प्राकार या लगता है। उसके बीचोबीच बालागो की एक कतार सी दिखाई देती है। ये ही अजंता की गुफाएं हैं जो प्रवेश-द्वार से लेकर डेढ़ अंश तक मक्ति, उपासना, धर्म प्रेम और लगन एवं इस्त-कौराल की संसार भर में सबसे अपूर्व उदाहरण हैं। वहाँ मूर्ति ( 'मूर्तिकला' § ८० ) चित्र और वास्तु कलाओं में एक ही उच्च एवं पवित्र भावना सुसम्बद्ध संजला के रूप में एकट हुई है जिसकी सफलता संसार भर में अतुल है। एकांत और प्राकृतिक सौंदर्य की दृष्टि से भी अजंता अद्वितीय है। नीचे बाधोरा नदी बहती है। उसमें बड़े बड़े शिलाखंड हैं। उनसे टकराता हुआ पानी गुफाओं के ग्रीक नीचे एक कुण्ड में एकट्टा होता है। पाटी में चारो ओर हरभिंगार का जंगल है। साथ ही और भी अनेक प्रकार के पुष्प और फल वहाँ उत्पन्न होते हैं। इस कारण चित्र-चित्रित पक्षियों का एक मेला या लगा रहता है। कला की अभिव्यक्ति के लिये जिन लोगों ने ऐसे अपूर्व स्थान को चुना उनके चरखों में शत-शत प्रणाम हैं। वहाँ के प्राकृतिक सौंदर्य का पूर्ण विकास अकतूर से दिसम्बर तक होता है।

अजंता में छोटी बड़ी कुल उमसीक गुफाएं हैं। इनके चारों ओर हैं—एक स्तूप-गुफा, दूसरी विहार-गुफा। स्तूप-गुफा में केवल प्रार्थना का उपासना की जाती थी इसलिये वहाँ अधिक लंबी होती है और उसके अन्तिम द्वार पर एक स्तूप होता है जिसके चारों ओर प्रदक्षिणा करने भर का स्थान होता है। वहाँ से द्वार तक दोनों ओर खंभों की पंक्ति रहती है। अजंता की १६वीं गुफा वहाँ की सबसे बड़ी स्तूप-गुफा है और उसका द्वार बड़ा ही मध्य एवं रमणीय है। विहार-गुफा भिक्षुओं के रहने और अध्ययन के लिये होती थी। ये दोनों प्रकार की गुफाएं और इनमें का सारा मूर्ति-शिल्प एक ही शैली में कटा हुआ है किंतु क्या मजाल कि कहीं पर एक छेनी भी अधिक लगी हो। इन दृष्टि से सभी गुफाएं अत्यंत उत्कृष्ट हैं किंतु गुफा नं० १ का, जो एक सी दीर्घ फुट तक भीतर फाटी गयी है, कौराल तो एक अजंता है। प्रायः सभी गुफाओं में चित्र चने हुए थे जिनमें १ली, २करी, १६वीं और १७वीं गुफाओं के चित्रों के विशेष अंश बचे हैं। सौभाग्यवश ये सभी गुफाएं गुप्तकालीन हैं। शेष गुफाओं के चित्र अपेक्षाकृत अधिक संक्षिप्त हो गए हैं—कहीं किसी का सुन्दर मुख, कहीं संक्षिप्त हाथ पैर, कहीं कोड़े हाथी वा उनके सवारों के अंग इत्यादि बच रहे हैं।

§ १३. अजंता का पुनः आविष्कार और जीर्णोद्धार—हजारों वरस के अज्ञातवास के बाद संसार को अजंता का फिर से पता १८२४ ई० में लगा जब जनरल सर जेम्स ने जाकर उसे देखा और उसका संक्षिप्त लिखित परिचय राफेल एडिशवाटिक सोसायटी को दिया। १८४३ ई० में भारतीय वास्तु और मूर्ति के प्रेमी कर्मुन्सन ने उसका विशद विवरण लिखकर विद्वानों का ध्यान आकर्षित किया। फलस्वरूप १८४४ ई० से १८४७ ई० तक ईस्ट इण्डिया कंपनी ने वहाँ के चित्रों की करीब सौ प्रतिलिपियाँ तैयार कराईं जो इंग्लैंड के पेशव में प्रद-

शीत की गई। किंतु अगाम्बेरा १८६६ ई० में आग लग जाने के कारण वे जल गईं। यदि वे बची होती तो आग अजंता के चित्रों का ऐसा बहुत सा अंश हमें उपलब्ध होता जो सबसे, मज़क़र या दूसरी तरह नष्ट हो गया है। १८७०-१८८१ ई० में बंबई आर्ट स्कूल के प्रिंसिपल सिफ़िस ने स्कूल के विद्यार्थियों की सहायता से पुनः वहाँ की प्रतिकृतियाँ तैयार की जो दो बड़ी जिल्दों में, विक्रय के साथ, प्रकाशित की गईं। ये चित्र भी लंदन में भारत-मंत्री के दफ़्तर में भेज दिए गए किंतु इन्हें भी इंग्लैंड का प्रवास न रुचा और ये भी मरम हो गए। इसके बाद १९१५ ई० में लेडी हेरिफ़म कई भारतीय चित्रकारी के साथ—बिनमें श्री मन्मलाल बोस भी थे—वहाँ गईं और अनेक कठिनाइयों में उन्होंने वहाँ के कितने ही घटनामूलक चित्रों की नक़ल करावाई। लंदन की इंडिया सोसायटी ने निबाम सरकार की सहायता से इन प्रतिकृतियों का एक संस्करण निकाला। इसी समय से निबाम सरकार ने इन गुफ़ाओं की ओर ध्यान दिया। फलतः वहाँ जो कुछ बना है उसके संरक्षण और देखने का बड़िया से बड़िया प्रबंध हो गया है। श्री सैयद अहमद वहाँ के अग्रज निपुण हुए। वे लेडी हेरिफ़म के चित्रकारी के दल में थे। अग्रज होने के बाद उन्होंने वहाँ के चित्रों की जो नक़ल की है वे सबसे प्रामाणिक और सज्ज हैं। १९१६ ई० में औप-नरेश श्रीमान् बालासाहेब पंत प्रतिनिधि ने भिन्न-भिन्न प्रांत के अनेक चित्रकारी से, वर्तमान समय के समस्त साधनों की सहायता से, गुफ़ा के कुछ चित्रों की नक़ल कराई और अंग्रेज़ों तथा मराठों में उनके संस्करण निकाल कर उन्हें अपेक्षाकृत मुलम कर दिया। भारत सरकार ने भी वहाँ के कुछ मुलम पोस्टरकार्ड और चार जिल्दों में, बड़े आयोजन के साथ एक प्रामाणिक चित्रावली प्रकाशित की है। हाल में ही, यूनेस्को ने अजंता के प्रमुख चित्रों को भी प्रकाशित किया है।

§ १४. अजंता का चित्रण-विधान—यह विधान सूक्ष्म रूप में इस प्रकार था कि शीवार या पाटन में वहाँ चित्रण करना होता था वहाँ का पत्थर टपर कर खुरदरा बना दिया जाता था जिस पर गोबर, पत्थर के चूर और कभी कभी धान की मूली मिले हुए गारे का लेवा चड़ाया जाता था। यह लेवा चूने के पतले प्लस्टर से ढका जाता था और इस पर खमीन बाँकर लाल रंग की रेखाओं से चित्र टाँपे जाते थे जो रंग लगाकर तैयार किए जाते थे। अनुमान होता है कि मूर्तियों पर भी ऐसा ही पतला प्लस्टर करके रंगाई की हुई थी।

§ १५. अजंता के गुप्त-शैली के चित्रों की मुख्य विशेषताएँ—इन चित्रों की तैयारी की सुलाई (कपरेखा) बहुत जोरदार, बानदार और लोचदार है। उसमें मात्र के साथ साथ वास्तविकता है एवं उसमें चीन की तथा उससे उत्पन्न जापानी और ईरानी चित्रकारी की वे खाटेवाली कोण-दार रेखाएँ नहीं हैं बिनका उद्देश्य मात्र की अभिव्यक्ति के बदले अलंकरण ही होता है। रंगों की योजना प्रयोगानुकूल, बड़ी आदृष्ट और चित्ताकर्षक



है—कहीं पीके का वेदम रंग नहीं लगे हैं। आवश्यकतानुसार उनमें विविधता भी है। यथोचित हलका साया लगाकर चित्रों के अक्षरों में गोलार्द्ध, उभार और गहराई (डॉल) दिखाई गई है। हाथ-पाँव, आँख और अंग-भंगी भाषा से, अर्थात् भाव बताने की भाषा से, दूसरे शब्दों में हाथ की मुद्राओं से, आँख की चित्तकनो से और छंगों के लचकाव तथा टक्का से अधिकांश भाव व्यक्त हो जाते हैं।

यद्यपि इन चित्रों का विषय सर्वथा पार्थिक है और इनमें वह विश्व-कल्पना अथ से इति तक परोक्ष हुई है जो महाबल बुद्ध की भावना का मूल का है, फिर भी जीवन और समाज के सभी अंगों और पहलुओं से इनकी इतनी प्रकटानता है कि वे सभी अंग और पहलू इनमें पूरी सफलता से अंकित हुए हैं। इतना ही नहीं, सारे चराचर-जगत् से वहाँ के कलाकारों की पूर्ण सहानुभूति है और उन सबको उन्होंने पूरी सफलता से अंकित किया है (आकृति—३)।



आकृति—३

मनुष्यों के रूपों के भेद और उनका आभिजात्य दिखाने में चित्रकारों ने कमाल किया है, अर्थात् भिक्षुक ब्राह्मण, वीर सैनिक, देवोत्तम सुन्दर राजपरिवार, विश्वसनीय कंचुक और प्रतिहार, निर्पीड सेवक, कुर व्याध, निर्दय भयिक, प्रशांत तपस्वी, साधुवेशधारी धूर्त, दुर्लभांगता, वारजनिता, परिचारिका आदि के भिन्न भिन्न मुख-सामुद्रिक और अंगकद की कल्पना उन्होंने बड़ी मार्मिकता से की है। प्रेम, लज्जा, ईर्ष्या, हास, शोक, उत्साह, क्रोध, घृणा, भय, आश्चर्य, चिन्ता, विरक्ति, निर्वसंगता, शान्ति आदि भाव भी इसी प्रकार बड़ी लची से दर्शाए गए हैं।

यदि कलावंत ने सौन्दर्य की पूर्ण अभिव्यक्ति की है तो विषय और मयंकर का आलोचन भी उसी सहानुभूति के साथ किया है, अर्थात् उसके लिये सुख और दुःख दोनों ही



में समान सौन्दर्य है। इस काल में खोज और मौजूमाय दोनों ही की, समान सफलता के साथ व्यंजना हुई है। सबसे विशिष्ट बात यह है कि इसमें कहीं से भी अनावश्यक अलंकरण छू नहीं गया है; क्या चित्रण पात्रों की वेश-भूषा में और क्या खड्गहर (रिक्त स्थान) की पूर्ति के लिये जो तरहें बनी हैं, उनमें।

तरहों की तो अजंता खान है। ज्यों में आकाश के अभिप्राय वाले पुष्प महा-

कमलों के चौके, जिनके चारों कोनों पर, दिशांतों में अंतरिक्ष-विहारी देवगोनि के कोनिष्ठ बने हैं, पन्नाओं प्रकार के होंगे। कमल के जंगल की बेलें (आकृति-४), कमलों की सुरियाँ, अलंकारिक पत्तों की पूँछ वाली गौओं की लपेटदार बेल (आकृति-५), गोमूत्रिका, मालर, बंदनवार, आदि न जाने कितनी प्रकार की तरहों से यह चित्रकारी मरी है। उनमें स्थूल एवं खर्ब मानवों; कुमार मीड़ितों, दाभी, बेल, ईंस आदि पशु-पक्षियों; श्राम इत्यादि फलों; रेखाओं और वृत्तों की ज्यामितिक आकृतियों का स्थान स्थान पर उपयोग किया गया है किंतु प्रधानता कमल की है जो अनेकरूप होकर सर्वत्र व्याप्त है।



आकृति-४

§ १६. अर्जता के गुप्त शैली के कतिपय चित्र—पहली गुफा में की एक दालान की समूची दीवार पर प्रायः बारह फुट ऊँचा और आठ फुट चौड़ा मार-विषय का चित्र अंकित है। 'मार' (अलौकिक, कामदेव, शैतान) की सेना भगवान् बुद्ध को घेरें हुए हैं। सेना में भगवान् को डराने, क्रुद्ध करने, झुबध तथा लुब्ध और लज्जाम करने के लिये विकटालिङ्गिक मृत्तियों से लेकर अनेक कामिलियाँ तक बनी हैं जो अपने अपने उपायों से भगवान् को, जो मध्य में स्थित हैं, विचलित करने में प्रयत्न हैं किंतु वे सर्वथा अवाधनिरत हैं। उनके लिये चारों ओर कुल्ल हैं ही नहीं वा हो ही नहीं रहा है।

इस गुफा में केवल संघा के समय सूर्य की अंतिम किरणों प्रवेश पाती हैं। अतएव यहाँ आधर्म्य होता है कि यहाँ ऐसे ऐसे चित्र कैसे अंकित किए गए, होंगे।



गजसिंह-५



इसी गुफा में नभेश जातक चित्रित किया गया है। इस जातक की कथा है कि बोधिसत्व ने किसी समय नागराज का काम लिया था और संयोगवश बंदी होकर काशी की हाट में बेचने के लिये लाए गए थे। उन्हें उस परिस्थिति से छुड़ाकर काशिराज अपने वहाँ ले गए और उनके सारे परिवार को भी निर्मात्र किया। इसका चित्र भी उस गुफा में है। एक ओसारे में नागराज तथा काशिराज एक राजासन पर आसीन हैं। चारों ओर राज-महिलाएँ तथा राज-परिकर घेरे हुए हैं। नागराज काशिराज को उपदेश दे रहे हैं। चित्र के प्रत्येक व्यक्ति का भाव और मुद्रा बड़ी समझलता से अंकित है एवं उसका संयोजन गया हुआ है।

यहाँ पर अवलोकितेश्वर का विशाल चित्र है। दाहिने हाथ में नील कमल धारण किए किंचित् विमर्ग-युक्त भगवान् तात्त्विक विचार में मग्न हैं। अनेक समस्याएँ उनके हृदय में आंदोलित हो रही हैं। विश्व-कल्याण से वे ओत-प्रोत हैं। उन भावों को चित्रकार ने पूर्ण सफलता से उनके मुख-मण्डल पर लिखा है। देव-सृष्टि, मानव-सृष्टि, विशेषतः उनकी आध्यात्मिक यशोभरा पर उनके इन भावों का जो प्रभाव पड़ रहा है वह भी बड़ी कुरलता से दिखाया गया है।

१६ वीं गुफा के दो चित्र उल्लेखनीय हैं—राहरी रात में भगवान् बुद्ध यह-त्याग कर रहे हैं। यशोभरा और उनके संग शिष्य राहुल सोया हुआ है। पास की परिचारिकाओं पर भी निद्रा में अपनी मोहिनी डाल रखी है। इस दृश्य पर एक निगाह डालते हुए मुझेव अंकित किये गये हैं। उस दृष्टि में मोह-ममता नहीं, प्रत्युत उसका अंतिम त्याग है। यही इस कृति का रहस्य है।

एक स्थान पर एक विरहाकुला राजकुमारी का चित्र है। उसके उपचार कभी उपाय-वर्ध हो गए हैं। मुनर्षु की अवस्था और आस-पास वाली की विकलता इसी को द्रवित किए बिना नहीं रहती।

अजंता की १७ वीं गुफा के सभी चित्र एक से एक बढ़कर हैं। ऐसा जान पड़ता है कि सबसे चतुर चित्रकारों ने इसी गुफा में अपनी कला दिखाई है।

यहाँ पर एक तो माता-पुत्र का प्रसिद्ध चित्र है (फलक-३); किंतु इससे चित्र के चित्र का आभा ही जान होता है। यहाँ तो हम इतना देखते हैं कि एक माता अपने पुत्र को किसी के सामने साम्ह उपस्थित कर रही है और पुत्र भी अंजित पदार अपनी मनोरथ सिद्धि की अभिलाषा कर रहा है; किंतु कौन है वह व्यक्ति जिसपर इन दोनों की दृष्टि लगी हुई है? इन आदम-कद चित्रों के सामने एक निष्कम्भ विशाल महापुरुष स्थित है जिसके हाथ में मित्रा-पात्र है। बुद्धत्व-प्राप्ति करने पर जब भगवान् पुनः कलितवस्तु में आए तो उन्हें यशोभरा राहुल से बढ़कर और कौन भी मित्रा दे सकती थी। आत्म-समर्पण की पराकाष्ठा का वह चित्र अपना जोड़ नहीं सकता।



यहाँ सुरत-जातक की चित्रावली भी बड़ी सुन्दर है। बोधिसत्व एक जन्म में श्वः दाँतो वाले श्वेतवर्ण गजराज थे। उनके दो हथिनियाँ थी जिनमें से एक ने सीतियावाह-वश आत्महत्या कर ली और एक राजा के घर जन्म लिया। इस जन्म में भी उसकी डाह कम न हुई और उसने व्यापों को गजराज का सिर ले आने भेजा। यह जानकर वह व्याप व्यापों के सामने आ खड़े हुए। इससे व्यापों पर बड़ा प्रभाव पड़ा और वे राजकुमारी को फुसलाने के लिये उनके लुहो दाँत काट लाए। इस बीच राजकुमारी के मन में प्रतिघात हुआ था, सो दाँतो को देखते ही वह भूर्झित होकर गिर पड़ी। अन्त में सारे रहस्य का भेदन होता है और गजराज कृपा का उपदेश प्रदान करते हैं। यह समूची चित्रावली ऐसी सजीव है मानो सारा दृश्य हम अपनी आँखों देख रहे हों। कमल की भाँति हाथी भी भारतीय कला का एक मुख्य अंग है। इस चित्रावली में विविध-विध प्रवृत्त हाथी के जंगल के जंगल का आलेखन है और ऐसा सफल आलेखन है कि अवाक् रह जाना पड़ता है। याद रखना चाहिए कि यह सारा अंकत भावगम्य है (§ ४ [३])।

इसी प्रकार यहाँ हाथियों की एक दूसरी चित्रावली भी है। यह गज-जातक का चित्र है, जिसकी कथा इस प्रकार है—प्रयाग एक जन्म में हिमालय के श्वेत हस्ती थे। वे ही अपनी बृद्ध माता तथा अन्य पिता का पालन करते थे। प्रयाग के राजा ने गजराज की प्रशंसा सुनकर पकड़वा मँगवाया; किन्तु वे कुछ खाते-पीते न थे। जब उनके इंगित से प्रयाग के अधिपति ने वह बात जानी तो उन्हें मुक्त कर दिया। शीघ्र वे अपने माता-पिता के पास पहुँचे। यह मिलन का दृश्य हाथियों के कौतुहिक प्रेम, वास्तव्य और करुणा से ओत-प्रोत है।

वैसंतर-जातक का दृश्य भी बड़ा मर्मस्पर्शी है। इसमें एक वानप्रस्थ राजकुमार से एक वानक जाग्रता उसके एकमात्र शिष्य-वयस्क पुत्र को माँग लेता है जिसे राजकुमार सहर्ष प्रदान करता है। प्रस्तुत चित्र में जीयकाय किन्तु कुटिल मँगते जाग्रता का दाँत निकालकर माँगना, अपनी पणकुटी में बैठे वनवासी बोधिसत्व राजकुमार का बिना किली लोभ वा उद्वेग के उसकी याचना स्वीकार करना और भरो देहवाले मोले बालक का इस भाव से अपने पिता का मुँह देखते रहना कि यह आदेश दें और मैं उसका पालन करूँ, बड़ी भावुकता से व्यक्त है (पलक—२)। यह हृदय पर कम्पा की गहरी छाप लगा देता है।

एक अन्य जातक-दृश्य में बुद्ध का प्रसंग बड़ी सजीवता से दिखाया गया है। इस बड़े चित्र में लगभग तीन सौ चेहरे आज भी गिने जा सकते हैं। प्रत्येक चेहरे पर बुद्ध के विविध भाव देखनेवालों को चकित कर देते हैं।

एक स्थान पर आकाश-वारी दिव्य गानकों के समुदाय का कदा रमणीय आलेखन है (पलक—२)।

इस शुभा का सर्वस्वान्त का संदेश-विषयक चित्र भी बड़ा प्रभावोत्पादक है। अपनी आत्मा के सहारे एक बृद्ध कंकुल खड़ा है। उसके आर्त नेत्र ही कथा कह रहे हैं, मुँह से कहने की कोई आवश्यकता नहीं। दाहिने हाथ की मुद्रा से रहे-सहे की सूचना मिल जाती है। इस चित्र की रेखा में भाव और दम खम मरा है।

यहाँ महाहंस-बातक और सिन्धु-बातक आदि के भी उत्कृष्ट आलेखन है।

अजंता के कुछ चित्र एवं अलंकरण तनिक परवर्ती भी जान पड़ते हैं। इनमें उतना प्रभाव नहीं। (दे० आगे § २०)

अजंता के उक्त थोड़े से चित्रों के वर्णन की चटले में का एक नावल समझना चाहिए। नहीं तो, केवल इसी वर्णन के लिये एक स्वतन्त्र पुस्तक होनी चाहिए। कलात्मक दृष्टिकोण के अतिरिक्त, सांस्कृतिक अध्ययन के दृष्टिकोण से भी अजंता एक अलस्य भण्डार है। उस समय के रहन-सहन, वेप-भूषा, आदि, आदि को अजंता की सामग्री द्वारा, हम क्यों का स्वी देख सकते हैं।<sup>१</sup>

अजंता की चित्रकला को वा प्राचीन भारत की मूर्ति-कला को कितने ही लोग बौद्ध-कला कहा करते हैं। यह सारासर भूल है। भारत में ब्राह्मण, बौद्ध वा जैन-कला कौती कोई बसु कभी नहीं रही। प्राचीन-कला पर यदि कोई प्रभाव है तो राजनीतिक वा सांस्कृतिक कालों का। हाँ, अजंता के चित्रों के अनेक विषय अवश्य बौद्ध हैं।

§ १७. इस काल के अन्य भित्ति-चित्र—प्राचीन स्थानों की अभी तक ठीक ठीक खोज नहीं हुई है। कितने भी स्थान मिले हैं, संयोगवश। अभी न जाने कितने चित्रित मंदिर और मिलेंगे। संप्रति, भारत में अजंता के सिवा और कहीं गुप्त-कालीन चित्र नहीं पाए गए। हाँ, सिंहल के किगिरिग (सिंह गिरि) नामक पर्वत में, जो एक प्राकृतिक गढ़ी जैसा है, दो उथली लोह के जिनमें ५५वीं शती के भित्ति-चित्र बने हुए हैं। पन्द्रह सौ वर्ष तक हवा खाते हुए भी ये कहीं से बिगड़े नहीं। इनकी शैली अजंता के यन्निकट है। इनमें आकाश-चारिणी देवमंगलाएँ अंकित हैं, जैसा कि उनका निचला भद्र मेघ द्वारा आवृत होने से विदित होता है। वे वा तो हाथों में फूलों से भरा माल लिए हैं वा पुष्पवृद्धि कर रही हैं। उनकी आकृति कातिमली और आलेखन बड़ा सुन्दर है। निषकार की बर्णिका पीले, हरे, काले और कई प्रकार के लाल रंगों की है। मुखाकृतियों में तटस्थ विरोधताओं की छद्म है और वे भावराज्य हैं। उनका भोगिमाएँ भी कटोर है। संभव है, ये तनिक परवर्ती भी हो।

१—विशेष विवरण के लिए देखिए : अजंता के चित्रकूट (राधकृष्णदास, राय आनन्दकृष्ण)



§ १८. गुप्तकालीन चित्रकला का वाङ्मय में उल्लेख—वी तो अजंता की कला सर्वथा धार्मिक है, किंतु उसके विषय जितने व्यापक हैं और चित्रकारी ने उन्हें जैसी सिद्धांतता से अंकित किया है उससे इस सम्बन्ध में कोई संदेह नहीं रह जाता कि उन दिनों चित्रण वस्तु (व्योम) बहुत व्यापक था और चित्रकारी को हर तरह के चित्र बनाने पड़ते थे। ऐसा तभी संभव है जब इस कला का राष्ट्र के जीवन से घनिष्ठ संबंध रहा हो। वाङ्मय से भी वही अचलता होती है। कालिदास की रचनाओं से पता चलता है कि अधिकांश सुसंस्कृत स्त्री-पुरुष स्वयं चित्रण जानते थे। प्रेमी प्रेमिका एक दूसरे का चित्र बनाते थे। वियोग में नायक-नायिका एक दूसरे का चित्र देखकर अपना दुःख झुलका करते थे। चित्र देखकर प्रेमा-कुर उमड़ता था तथा विवाह-संबंध पक्के होते थे। विवाह के समय देवताओं के संकेत चित्र बनाकर पूजे जाते थे। शयनागार चित्रित होते थे। जीवन की घटनाओं, ऐतिहासिक घटनाओं और मृत राजाओं के चित्र अंकित होते थे। नागरिकों के घर एवं राजप्रासाद चित्रित हुआ करते। उनके खम्भी आदि पर जो पुतलियाँ बनी रहती थीं वे भी रेंगी जाती थीं। रुपुंश में उज्जयी अयोध्यापुरी के वर्णन में वहाँ के भित्ति-चित्रों का एक दृश्य दिया है कि हाथी पशु-वन में हैं और हथिनियाँ उन्हें गुच्छाल तोड़कर दे रही हैं। यह दृश्य अजंता के बल-कीड़ा करते हुए हाथियों से कितना मिलता है!

‘मुद्राराक्षस’ से, जिसका समय जायसवाल ने लगभग ४१० ई० स्थिर किया है<sup>१</sup> पता चलता है कि उस समय के मौर्ये जीवन की अस्थिरता और गमराज का वास दिखाने के लिये कृतज्ञ की आहूतिवाले चित्रपट लिए घूमा करते थे और गा गा कर लोगों को अपना संदेश सुनाते थे। संयोगवश अजंता की १७वीं गुफा में इस दृश्य का एक चित्र भी मौजूद है<sup>२</sup> जिसमें मुरट्टि नम्न क्षपाकों का एक दल चला जा रहा है। उनमें के एक महोदय तो इतने मोटे हैं कि दूसरों का सहारा लेकर चल पाते हैं। इसी मरडली में एक के हाथ में एक लम्बी है जिसपर उच्च प्रकार का चित्रपट लटक रहा है।

इसी काल के कामगज में नागरिक के शयनागार का वर्णन करते हुए लिखा है कि उसमें खूँटी पर चित्रण के उपकरण टँगे रहने चाहिए कि जमी तरंग आएँ, उनका उपयोग किया जाय।

§ १९. बृहत्तर भारत में गुप्तकालीन चित्रकला—इस समय तक भारत का सांस्कृतिक, आचारिक एवं राजनीतिक प्रभुत्व दूर दूर तक फैल चुका था। सुतन और चीन में



तो बौद्ध संप्रदाय पहले से ही चला आता था। समुद्रगुप्त के समय में वह कोरिया में भी पहुँच गया और वहाँ की भाषा उसी समय से हमारी ब्राह्मी लिपि में लिखी जाने लगी। यशोधर्मा के समय से निपन ( जापान ) देश भी बौद्ध हो गया। भारतीय द्वीपों में हमारा राज्य बोर्नियो के पूरबी छोर तक जा पहुँचा, जिसमें अण्डोस पड़ोस के सभी द्वीप और मलका प्रायद्वीप भी समा गया। वरमा तो वाकाटक युग में ही भारतीय प्रभाव में आ चुका था।

इन क्षेत्रों में से चीन की अपनी बड़ी उत्कृष्ट चित्रकला बहुत पहले से थी। किन्तु उसे अतिक्रान्त करके भारतीय चित्रकला ने भी, बौद्ध संप्रदाय के पीछे पीछे, वहाँ पहुँच कर अपनी जड़ जमाई। वहाँ से यह प्रभाव इस काल में कोरिया और जापान तक व्याप्त हुआ। इस समय अन्य क्षेत्रों में भी भारतीय चित्रकला पहुँच चुकी थी, जैसा कि उन क्षेत्रों में पूर्व मध्यकालीन अनेक उदाहरण मिलने से प्रतिपादित होता है ( § २२ )।

मानी नामक एक चित्रकार और धर्मप्रवर्तक इसी दूसरी शती में, अपर-भारत में हुआ। उसकी एक अपनी शैली थी; किन्तु उसमें भारतीय प्रभाव भी विद्यमान है। मानी भारत में आया भी था। इसकी शैली का भी ईरानी चित्रकला पर प्रभाव पड़ा। इस प्रकार भी प्रकारोत्तर से भारतीय प्रभाव ईरान तक पहुँचा।

## तीसरा अध्याय

§ २०. पूर्व मध्यकाल ( ६००-८०० वा १००० ई० ) के भित्ति-चित्र—

क. अजंता—यों तो आद्य अजंता की पहली गुफा के कुछ चित्र, विशेषतः उसकी कृत के अलंकरण (§ १५ ) ७वीं शती के हैं, किन्तु वे शैली में वहाँ के ६ठी शती वाले चित्रों से इतना मेल खाते हैं कि सुसमतापूर्वक अलग नहीं किए जा सकते। अतएव उन्हें भी अपने पूर्वजों चित्रों के साथ जोड़ देना चाहिए। दूसरी गुफा में भी इस काल के चित्र हैं जिनमें हास लक्षित होने लगता है, फिर भी ये इस काल के बिल्कुल आरम्भ की कृतियाँ हैं अतएव वह हास नहीं के बराबर है। इस गुफा का एक प्रख्यात चित्र दया की वाचना है। किसी राजा ने एक तपस्वी के वप की आशा दे दी है। वह अकला उस निर्दयी के चरणों में गिर कर दया की वाचना कर रही है। इस अनामिकी का चित्र क्लृप्ता हृदय विगलित न कर देगा।

दूसरा माछों का चित्र एक प्रेममग्न सुन्दरी का है। उसके प्रेमी का हाथ उसके कण्ठ में है जिसे वह खड़े आमाद से थामे हुए है। उसके नेत्र प्रेमासक्त से खुले हुए हैं (फलक—४क)।

इस काल के अन्य चित्रों में गुप्तकालीन चित्रों जैसे प्रवाह का अभाव है। इनकी आकृतियाँ तनिक अधिक लम्बी हैं, उनकी संरिमाएँ निष्पाद्य हैं, एवं मुख मुद्राएँ नाचहीन। गुप्ताकृतियाँ भी लंबोत्तरी हो गई हैं।

ख. बाघ—इस काल के बाघ-गुफा के चित्र सन् १६०७-८ से पुनः संसार के सामने आए हैं। विन्ध्य पर्वत का यह अंश मालवे में म्हालिपर जिले के अन्तर्गत है। पास ही नर्मदा की एक छोटी सी करद नदी, जिसका नाम बाघ वा बाघ है, बहती है। उसी के कारण यहाँ की गुफाओं का नाम खौर पास के गाँव का नाम भी बाघ पड़ा है। यहाँ कुल नौ गुफाएँ हैं जिनका सामना साढ़े रात को गन् लम्बा है। किन्तु नवौं गुफाएँ आपस में मिली हुई नहीं हैं। इनमें की ४थी और ५वीं गुफाओं से मिला हुआ एक २२५, लम्बा श्रोतारा है। कोई बीस मारी लम्बो पर इसकी छत छावृत थी। वे लम्बे प्रायः निःशेष हो चुके हैं। मुख्यतः इसी श्रोतारे में यहाँ के चित्र हैं। किन्तु खेद है कि उनकी ओर ध्यान आकृष्ट होने के पूर्व, छत गिर जाने के तथा अन्य प्राकृतिक और मानुष उपद्रवों के कारण उनकी काफी क्षति हो चुकी है और बहुत थोड़े चित्र बच रहे हैं। मूलपूर्व म्हालिपर राज्य ने उनकी रक्षा का प्रयत्न किया था और इस्थिता सोलापटों, लन्दन के सहयोग से उनके विषय में एक सचिव पुस्तक भी प्रकाशित की थी। यहाँ के चित्रों की शैली अजंता से भिन्न नहीं है एवं वहाँ के पूर्व मध्य कालीन चित्रों की तुलना में ये उज्ज्वल भी नहीं बैठते। इनमें मुँह टँककर पीती हुई एक स्त्री का चित्र, जिसे उसकी सखी सान्त्वना दे रही है, बड़ा भाव-पूर्ण है। एक दृश्य दान-समाज का है जिसमें नाचने वाली मंडल बाँध कर छोटे-छोटे डंडे लड़ा कर नाच रही है। इस आलेखन में यथेष्ट गति और रमणीयता है। यहाँ सवारी का भी एक चित्र है, जिसमें हाथियों का दल बड़ा मज्ज है। यहाँ के अर्लक्षण अजंता जैसे नहीं हैं किन्तु यहाँ कमल की मुकुट वाली बेल में वहाँ से अधिक प्रकाश है।

बाघ के, तथा अजंता से अन्यत्र और सभी, भित्ति-चित्र चूने की गन् (फलस्तर) पर बने हैं।

ग. वादामी—बंबई प्रांत में आशहोल नामक स्थान के पास वादामी में जालुक्यों के बसाए चार गुफा-मंदिर हैं। इनमें भी हाल में भित्ति-चित्र मिले हैं। इनकी दशा बाघ के चित्रों से अच्छी है। कला की दृष्टि से ये भी अपने काल के उत्तम चित्र थे। यहाँ के कुछ चित्रों की प्रतिकृतियाँ तैयार की गई हैं, जिनमें से एक यहाँ दी जा रही है (फलक—४ ग)। इस चित्र में कोई स्त्री किसी की थाद में वा कोई आशा लगाए एक लम्बे के सहारे खड़ी है।



उसकी दृष्टि अन्धकार में लगी है—वह अपनी स्मृति का चित्र आकाश में देख रही है। सुन्दर कल्पना है। वहाँ के अन्य चित्रों में, एक राजसभा में राज्य का दृश्य; विहायना-सीन राजा-रानी और उनकी परिवारिकाओं का आलेखन तथा एक झरोखे से देखती हुई तीन स्त्रियाँ और उनके संग के एक किशोर का चित्र, जो हाथ की मुद्रा से कोई विनिर्णयार्थी व्यक्त कर रहा है, उल्लेखनीय है।

घ. सित्तनवासल—मद्रास में तांबोर के पास पुदुकोटा राज्य में सित्तन-वासल नामक स्थान है। वहाँ शक्तिशाली फल्लव राजा महेंद्रवर्मन प्रथम (लग० ६००-६२५ ई०) और उसके पुत्र नरसिंह वर्मन ( लग० ६२५-६५० ई० ) के कटवाए गए मन्दिर हैं। कोई अठारह बीस बरस पूर्व उनकी मीलों पर बड़े ही सुन्दर चित्रों का पता लगा। इनकी भी शैली अजंता की है। इनमें जानकी हुई अंगनाओं के कई अंकन हैं जिनके भाव, भंगी, हस्तमुद्रा, आकृति तथा अलंकरण बड़ा सुन्दर, सर्वांग एवं प्रेक्षणीय हैं। एक छत में अत्यन्त सघन कमल-वन बना हुआ है जिसमें स्थान स्थान पर मीन, मकर, कच्छप आदि जलचर तथा हाथी, महिष और हंस आदि जल के प्रेमी पशु-पक्षी दिखाए गए हैं। कहीं कहीं फूल तोड़ते हुए दिव्य पुरुष भी बने हैं। छत की यह सजावट अपने दंग की निपटाली ही नहीं, बड़ी रमणीय भी है। एक स्थान पर एक पुरुष का चित्र है जिसके चेहरे से आभिजात्य और निशिष्टता टपकती है। उसके बाएँ कंधे के पीछे एक प्रसन्नवदन संप्रत महिला की आकृति है। इस जोड़ी के अंकन में कलाकार को पूरी सफलता मिली है। ऐसा अनुमान किया जाता है कि महेंद्रवर्मन और उसकी रानी का तुल्यकालीन चित्र है। सित्तनवासल के अन्य चित्र संभवतः जैन कर्म से संबंधित हैं एवं तनिक परवर्ती हैं।

ऐसे ही सातवीं शती वाले अन्य चित्रों के बहुत ही अस्पष्ट अवशेष, पत्थरों की राज-धानी, कांची के कैलासनाथ मंदिर ( प्रायः ७०० ई० ) में दीखते हैं। इनके चारों ओरों में बहुत महीन काम हुआ है और उनकी रेखाएँ अत्यन्त प्रवाहपूर्ण हैं।

ज. वेरुल—अथवा 'एल्लोरा', भूतपूर्व निजाम राज्य में, अजंता से कोई पचास मील के भीतर है। सेंट्रल-रेलवे के औरंगाबाद स्टेशन से यह सोलह मील पर है। स्टेशन से पक्की सड़क बनी हुई है और मोटर मिलती है। यहाँ एक पूरी पहाड़ी काट कर संसार भर में अद्वितीय मन्दिरों में परिणत कर दी गई है ( 'मूर्तिकला', § ८८८ क )। इन मन्दिरों में से मुख्यतः 'कैलासनाथ', लंकेश्वर, इन्द्रसभा और गणेश लोग में उल्लिखित भित्ति-चित्र पाए जाते हैं।

१—कैलासनाथ के जिस अंश में चित्र हैं उसे, सम्भवतः चित्रों के कारण, रंगमहल कहते हैं।



को तो लम्बी मन्दिर बाहर-भीतर से चित्रित थे, किन्तु उक्त मन्दिरों से अन्वय केवल उनके चिह्न रह गए हैं। अधिकांश में ये चित्र पूर्व मण्डपकाल के विछले भाग, अर्थात् ८वीं शती के अन्त के हैं। इन चित्रों के ऊपर चित्रों की एक दूसरी तरह भी है जो इनसे सी दो सी बरत बार की बनी हुई है। इनमें से कैलाशनाथ मन्दिर के चित्रों में कई जगह पहले की तरह दिखाई देती है। वह जिस गव (पल्लवर) पर बनी हुई है वह भीत के पत्थर से मिला हुआ है, अतएव निश्चयपूर्वक वह मन्दिर के साथ की लिखाई है। यतः हम जानते हैं कि वह मंदिर ८ वीं शती का है अतएव यह पहली चित्रकारी भी उसी समय की हुई। इस चित्रकारी में, अंबेता की परंपरा होते हुए भी, वहाँ की शैली से विशेष अंतर पाया जाता है, अंतर इस बात में कि इसमें कला का वास्तव रूप में दिखाई देता है। अलंकरणों में वह सौंदर्य नहीं है, अंग-प्रत्यंग में जकड़ है और सवाचश्म<sup>१</sup> चेहरे में, जिनकी यहाँ अधिकता है, नाक का आलेखन अतिरिक्त लम्बा हुआ है, यहाँ तक कि वह फले गाल के बाहर निकली हुई है एवं फली आँख भी चेहरे की सीमा के बाहर निकली हुई है। वाय ही अकार्य की अभिव्यक्ति के लिए दिखाए गए बादल के लंबों में अंबेता का सौंदर्य नहीं है। वे रई के डेर की तरह, गोले-गोले दिखाए गए हैं। प्रत्येक गोला खुलाई की एक-एक रेखा से अभिव्यक्त किया गया है। मण्डपकाल में सवाचश्म चेहरा तथा लम्बी नाक बनाने की प्रवृत्ति चित्रों के सिवा मूर्तियों में भी पाई जाती है। किंतु नाक का फले गाल की तरह से और फली आँख का चेहरे की सीमा से बाहर निकलना पहले पहल हम यहीं पाते हैं। फिर भी इन चित्रों में गतिमत्ता का अभाव नहीं।

केरल की पाटनों में महाकमल का आलेखन है जिनकी कोनियों में कमल के बंगल और उसमें हाथी, मछली और फूल लोढ़ती हुई अम्भराएँ<sup>२</sup> इत्यादि बनी हैं। इसके

१—भारतीय चित्रकला में मुख्यतः छः रंग के चेहरे बनाए जाते हैं। उसके नाम तात्पर्य सहित इस प्रकार हैं—१—पौन चश्म—जिसमें चेहरे का आधे-से भी कम हिस्सा एवं एक आँख का बरा सा कोना दिखाई देता है; २—एक चश्म—जिसमें चेहरे का एक रज और एक आँख दीख पड़ती है; ३—सवाचश्म—जिसमें चेहरे का समूचा एक रज और उससे फले रज का थोड़ा गाल तथा थोड़ी सी आँख दीख पड़ती है; ४—डेढ़ चश्म जिसमें फले गाल और आँख का अंश और अधिक दिखाई देता है; ५—पौने-दो चश्म—जिसमें चेहरे का परता रज और आँख संमुख चेहरे से कुछ ही कम दीख पड़ती है और ६—संमुख—जिसमें नाक ठीक बीच में होती है और चेहरे के दोनों रज तथा दोनों आँखें पूरी-पूरी दिखाई देती हैं।

चारों ओर चौड़ी पट्टियाँ हैं, जिनमें अनेक दृश्य अंकित हैं। इनमें जहाँ पूर्ववर्ती आलेखन निकल आए हैं उन स्थलों में गरुड़ वैष्णवी का चित्र तथा सिंहवाहना एक देवी का चित्र, जिनका मुख कुछ पीछे की मुड़ा हुआ है और उनके हृत्पर उभर बादल में उड़नेवाली देवबालाओं की आकृतियाँ उल्लेखनीय हैं। कुछ जैन विषय वाले भी चित्र हैं। बादलवाली तह के चित्रों को देखने से जात पड़ता है कि कहीं पर तो उन्हें कनाकर पहली तह के चित्रों की प्रभृत की गई एवं जोड़ मिलाया गया है और कहीं पहली तह की बिलकुल टक कर नए चित्र लिये गए हैं।

§ २१. पूर्व मध्यकालीन वाङ्मय में चित्र—वेकल के वर्णन के साथ हम प्रायः उत्तर मध्यकाल की देहलों पर पहुँच जाते हैं। अतएव उन्में प्रवेश करने के पहले, यह आवश्यक है कि प्रस्तुत काल के क-चित्र संबंध वाङ्मय तथा स-अन्य वाङ्मय में आनेवाले चित्र-विषयक, कुछ मुख्य उल्लेखों की चर्चा कर दी जाय।

क—विष्णुधर्मोत्तर पुराण का चित्र-सूत्र—यद्यपि विष्णुधर्मोत्तर पुराण की गिनती अठारह पुराणों वा उपपुराणों में नहीं है तथापि वह विष्णु पुराण का एक प्रकार का खिल है और उसके संकलन का समय मध्यकाल से पीछे का नहीं दृश्यता। इसी के एक अंश का नाम चित्र-सूत्र है जो प्रस्तुत काल की रचना जान पड़ता है<sup>१</sup>। इसमें चित्रों के शारीरिक लक्षण, रंग, अंकन-विधान तथा तात्त्विक सिद्धान्तों का कई अध्यायों में बड़ा विशद विवेचन है। इसके बाद के कई ग्रन्थों में—जैसे अमलविधितार्थ-चिन्तामणि, मानसार, शिल्परत्न और समरांगण-सुवधार आदि में—चित्रशास्त्र पर अध्याय मिलते हैं उन सबका आधार मुख्यतः यही चित्र-सूत्र है। अतएव यहाँ इसकी कतिपय विशेष बातों का संक्षेप देना अनुचित न होगा—

१—चिन्ता सूत्र<sup>२</sup> के हाव-भाव एवं अंग-भंगी की समस्त रूप चित्रों का समुचित

१—इस सूत्र में रंगों के लिये संस्कृत 'रंग' नहीं, आज तक बोलचाल में चलने-वाले 'रंग' शब्द का प्रयोग है, जिसका अर्थ संस्कृत में अभिनय वा बुद्ध-भूमि होता है। अतः जान पड़ता है कि इसमें सुंमित सिद्धांत उस समय की बोलचाल की भाषा से संस्कृत में निबद्ध किए गए हैं। अर्थात् उस समय के कारीगरों में इन सिद्धांतों का प्रचार था।

२—रूप और रत्न में बड़ा अन्तर है। रूप नाचने को कहते हैं और रत्न सुसज्जित अभिनय को—

परस्यातुर्गतिनीट् यं नार्यत्रैः कथितं रूप।

तत्त्व संस्कारकं रत्नं भवेच्छ्रोत्राकिर्धनम्॥

—विष्णुधर्मोत्तर ० ३।२०।१



अंकन एवं प्रेरण असम्भव है—कितनी बारीक बात है। नट (=अभिनेता, पात्र) अपने नृत्य में जो अभिव्यक्ति उक्त आंगिक विकारों द्वारा करता है उसी को प्रेरण-कलाओं का निर्माता अपनी कृति में स्थायित्व प्रदान करता है। अतएव ऐसा निर्माता जब तक नृत्य के तन्त्रों में निष्णात न होगा तब तक अपनी सृष्टि में कैसे सफल होगा। इसी प्रकार जब तक उसके प्रेरक को वे तत्त्व अवगत न होंगे तब तक वह विधादि को कैसे समझ सकेगा। न तो वह उगके पात्र तक पहुँचेगा, न आंगिक विकारों की स्वाभाविकता को निरस्त सकेगा, और 'यह हाथ ऐसा क्यों, वह पाँव कैसा क्यों' की तुच्छाचीनी किया करेगा।

२—सत्य और काल्पनिक दोनों प्रकार के चित्र बनते हैं; सत्य चित्र के लिये आवश्यक था कि वह चित्र का उद्देश्य प्रतिबिम्ब हो, वहीं उसकी विशेषता थी। काल्पनिक चित्र की सामग्री के लिये 'चित्र' में अनेक बातें बताई गई हैं। इनमें से एक तो यह है कि कितने कितने शरीर का कितना प्रमाण होना चाहिए—देह, उपदेह तथा मनुष्य के और उनमें भी पद तथा जाति के अनुसार शरीर के प्रमाण भिन्न भिन्न हैं। उन्हीं प्रमाणों के अनुरूप उनकी पोषाओं के प्रमाण भी अलग अलग हैं।

३—देवताओं, नागों, किलरों और पक्षों का रूप सौम्य तथा राक्षसों का भोषण होना चाहिए, उनके केश उठे हुए एवं ज्यों तनी हुई होनी चाहिए। वियोगिनी का वस्त्र श्वेत होना चाहिए, पिता के कारण उसके केश पक चले हों, उन पर आभूषण न हो। सेनापति को लंबे लम्बे चौड़े शरीर का, भारी भुजा, कंधे और प्रोवा बाला तथा चढ़ी भुजुड़ी बाला बनाना चाहिए। उसकी आकृति दृढ़ और ऊर्ध्व होनी चाहिए। घोड़ाओं को मैनिफ बलों में और शस्त्रालय से सजे हुए होने चाहिए। गायक-नर्तकों का केश उदत होना चाहिए। नगर और देहात के लोगों को मले बल पहने हुए और स्वभाव से प्रियदर्शी उदेहना चाहिए। कारीगरों को अपने काम में लगे हुए दिखाना चाहिए। पहलवानों को विशालकाय, भरे कलेबाले और वदन पर मिट्टी लगाए दिखाना चाहिए। देश-देश के लोगों को ऐसा बनाना चाहिए कि वे उस उस देश के मालूम हों, क्योंकि चित्र में सादृश्यकरण ही प्रधान है। नदी-देवताओं को हाथ में पूर्ण कुम्भ लिए हुए बाहनों पर दिखाना चाहिए। शमुद्र को हाथ में रत्न का पात्र लिए हुए बनाना चाहिए। उसके ज्योतिर्मंडल



के स्थान पर पानी अंकित करना चाहिए; यह कल्पना कितनी उत्कृष्ट है।

४—आकाश में दिन का दृश्य उसके हलके रंग, चिह्नों के उड़ने तथा सूर्य की प्रभा से व्यक्त करना चाहिए। रात का दृश्य तारों के द्वारा दिखाना चाहिए। चाँदनी रात हो तो फूले हुए कुमुद भी बनाए जायें। पर्वतों में शिलाबाल, पेड़, पहाड़ों की खान, भग्ने और साँप लिखना चाहिए। वन में अनेक प्रकार के वृक्ष, पक्षी तथा वन्य पशु दिखाने चाहिए। नगर को देव-मन्दिर, राजप्रासाद, हाट और शोमन राजमार्ग से युक्त बनाना चाहिए।

इसी प्रकार अस्तु-चित्रों के लिये भी सूक्ष्म स्योरे दिए हैं। वसंत के चित्र में फूले हुए वृक्ष, मधुरों की भीड़, कृष्ती कोयलें और प्रहृष्ट नर-नारी होने चाहिए। ग्रीष्म के चित्र में क्लान्त मनुष्य, छाया में छिपे हुए खग-मृग, कीचड़ में रने सहिष तथा झूले जलाशय होने चाहिए। वर्षा-चित्र में तोष से नम वन, इन्द्रधनुष, बिजली का कौंधा और वृष्टि होनी चाहिए। शरत्-चित्र का अंकन स्वच्छ आकाश, पके हुए धान के खेत, हंस और पद्म से पूरित मरे हुए जलाशय आदि से होना चाहिए। हेमन्त के चित्र में फसल कट जाने से परपट बमीन तथा दिगन्त में कुहरा आदि होना चाहिए। शिशिर के चित्र में कौश्री और हाथियों में हर्ष किंतु मनुष्यों में शीत का वास एवं दिगन्त को और भी अधिक कुहराच्छन्न होना चाहिए। अस्तु-चित्रों में अन्य विशेषताएँ प्रकृति का निरीक्षण करके अंकित करनी चाहिए।

५—नवरत्न के चित्रों में ये विशेषताएँ होनी चाहिए—मृगार रत्न के चित्र में काँति, लावण्य, माधुर्य, सुंदर चेतामरण। २—हास्यरत्न के चित्र में बीने, कुवड़े, टेढ़े-मेढ़े अंग और अद्भुत रूपवाले; व्यर्थ की चेष्टा और विविध हाव-भाव करते हुए। करुण चित्र में याचना, वियोग एवं विरह, अप्सों मिय-वस्तु वा प्राणी का त्याग वा निम्न, विपत्ति और सहायनृत्ति। ४—रौद्र चित्रों में कठोरता तथा क्रोध। ५—धीर रत्न के चित्रों में प्रतिष्ठा, शौर्य, शौर्यार्थ तथा उत्साह। ६—महानक चित्र में दुष्ट, दुर्दर्शन एवं उन्मत्त व्यक्तियों तथा हिंस जीवों का अंकन। ७—वीभत्स चित्र में रमयान तथा गर्हित एवं वध-भूमि आदि। ८—अद्भुत-रत्न के चित्र में अनेक भावों का विचित्र समवाय और ९—शान्ति रत्न के चित्र में सौम्य आकृति, ध्यानस्थ आसन

अथि हुए लोचक तथा तपस्वी ।

घर में श्रृंगार, हास्य तथा शांत रस के चित्र ही अंकित होने चाहियें । अन्य चित्र या तो देव-मंदिर में बनाए जायें या राजसभा में । राजसभा को छोड़कर राजा के निजी घरों में भी ऐसे चित्र नहीं बनाने चाहियें ।

६—चित्रण के लिये जमीन तैयार करने के तथा रंगों के उपादान एवं उनके बनाने के मोरे भी दिए गए हैं । मूल-रंग पाँच माने गए हैं—नीला, पीला, लाल एवं सफेद तथा काला ।

यह उल्लेख भी है कि चित्रकार को अपने घर में चित्रण नहीं करना चाहिये । इस विधान का भावार्थ विद्वानों ने कई प्रकार किया है किंतु सीधा अर्थ यह जान पड़ता है, जैसा कि आज भी पानेदार चित्रकारों की परम्परा है, कि घर में काम करने से कारीगर उन्नति नहीं कर पाता । जब तक बाहर निकल कर चार कारीगरों का मुकाबला नहीं करता तब तक उसकी विद्या जहाँ की तहाँ रह जाती है; बल्कि बिगड़ने लगती है ।

७—कलम की कमजोरी, मोटी रेखाएँ, अल्प विभाग, बेमेल रंगों का प्रयोग, रस का अभाव, भाव-रहित दृष्टि तथा संदाशन एवं चेतना का अभाव, ये चित्रों के दोष हैं, उचित प्रमाण, उचित विभाग, माधुर्य और सादृश्य एवं समीक्षा, ये चित्रों के गुण हैं । जिस चित्र में ऐसा जान पड़े कि चित्रकर्म मूर्ति में प्रायः सादित हो रहे है वही चित्र शुभ-लक्षण-सम्पन्न है । जो चित्रकार सोप आँक में छोड़े हुं चेतना और मूल में उसका अभाव दिखाने में समर्थ होता है तथा जिसके बनाए सादृश्य निशाने की तरह टोक बैठते हैं (शाल्याधिक) वही चित्र-विद्या का जानकार है (१४—सादृश्य) ।

चित्रों के सौन्दर्य का रहस्य समझनेवाले उसकी रेखाओं से उसकी उत्तमता-अनुत्तमता का निर्णय करते हैं । जो उनसे कम समझदार हैं वे परदाज देखकर फैसला करते हैं । निर्गुण चित्र के आलौकिक अंश की पुनः गाहक हैं और इतर जन रंगों की लज्ज-भाङ्क पर जाते हैं ।

जहाँ चित्र बने होते हैं वह घर सुना नहीं लगता । सब कलाओं में चित्रकला श्रेष्ठ है; यह मागल्य और धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष को देनेवाली है ।

अथेला आदि के चित्रों से प्रत्यक्ष है कि चित्र-कला को शास्त्र न था बल्कि उसके

सिद्धान्त एवं विधान पूर्ण रूप से बने जाते थे ।



॥—उत्तररामचरित—भगवृत्ति की यह खमर रचना इन्हीं काल की है। इसका प्रसंग चित्रों से ही प्रारम्भ होता है। भगवान् रामचन्द्र के पास अष्टावक श्रुति आया है। वे जाते-कर ही चुके हैं कि लक्ष्मण आ जाते हैं और भगवान् से कहते हैं कि “उस चित्रकार ने हमारे बतलाने के अनुसार आपके चरित्र इस मील के ऊपरी भाग में उतरे हैं, उन्हें आर्पण दें।” इस-पर सीता देवी और महाराज उन चित्रों को देखने लगते हैं। उनमें सीता की अग्नि-परीक्षा तक की पूरी रामायणी कथा अंकित है। पहले उन दिव्यास्त्रों के मूर्तिमान् चित्र हैं जो रामचन्द्र को ताटकावध के लिये विश्वामित्र से प्राप्त हुए थे। भगवान् उन्हें देखकर सीतादेवी से प्रणाम कराते हैं कि वे दिव्यास्त्र उनको गर्भस्थ संतति को अनायास प्राप्त हो जायें। फिर मिथिला के वृत्तान्त हैं। उन्हें देखकर मैथिली कहती है—“अहो, यहाँ मिलते हुए नव-नील-कमल से गाँवले, स्निग्ध, मधुर, माँसल सुभग देहवाले आर्यपुत्र को बनाया है। उन्होंने शंकर से शरसन को कुछ न गिनकर जोड़ डाला है और विस्मय-चकित मेरे पिता (जनक) एकटक उनके मोले मुँह को, जिस पर काकपक्ष शांभिल है, देख रहे हैं।”

लक्ष्मण उन्हें दिखाते हैं—“यह तो देविय, आपके पिता तथा पुरोहित शतानन्द, वसिष्ठ आदि समर्थियों की अर्चा कर रहे हैं।”

राम कहते हैं—“यह देखने ही योग्य है, विदेहों और खुशों का संबंध, जहाँ दोनों और विश्वामित्र ही समीची हैं, किसे न रचेगा।”

सीतादेवी वैचारिक दृश्य को देखकर कहने लगती हैं—“यह, आप चारों माई गोदान-मंगल करके विवाह-दीक्षित हुए हैं। अहो, ऐसा लगता है कि मैं उसी स्थान और उसी समय में हूँ।”

राम को भी वैसा ही भाव होता है और वे सीता का ध्यान पाणिग्रहण के दृश्य की ओर आकर्षित करते हैं भगवृत्ति ने इस स्थल पर सीता के हाथ का वर्णन किन सुंदर शब्दों में किया है उससे पता चलता है कि आलेखन में कितना स्वारस्य रहता था।

लक्ष्मण, और म्योरे में पैठर भरत की बधू माँवरी और शत्रुघ्न की बधू भुतकीर्ति के चित्र दिखाते हैं। इसी के बाद इस प्रसंग का सर्वोत्तम अंश आता है। ऊर्मिला (लक्ष्मण-पत्नी) के चित्र को इंगित करके सीता लक्ष्मण से पूछती है—“क्यों, और यह कौन है?” लक्ष्मण लजा जाते हैं और मन ही मन मुत्करा कर प्रसंग बदलने के लिए परशुराम-काण्ड के चित्र दिखाने लगते हैं।

कमशः वे लोग राम के किर्किचा पहुँच जाने तक के चित्रों को देखते हैं और उनके हृदय में प्रसंगानुकूल भाँति भाँति के माँची की किता पर्न प्रतिकिता होती है।

यह सुंदर और लम्बा प्रसंग उस समय के जीवन से चित्रों के घनिष्ठ संबंध का

विशद परिचायक है। ये चित्र ऐतिहासिक नहीं, जीवन की घटनाओं के संरक्षण के लिए बनाए गए थे ( §६ ), जो भी उस परंपरा आन्तरिक बातचीत से स्पष्ट है जिसका कुछ अंश अब अव्यक्त है।

**फुटकर उल्लेख**—इसपर चित्र से ज्ञात होता है कि राजा की मंड में अन्य वस्तुओं के साथ चित्रण की सामग्री भी होती, उत्सवों पर राज प्रासाद में चित्रकार सादर कुलाण करते।

इन दिनों चित्रविद्या राजकुमारी की शिक्षा का एक अंग थी। दशकुमारचरित में उल्लेख है कि कुमार उपहारवर्मा ने स्वयं अपना चित्र बनाया था। सम्भावना होती है कि वह प्रथा पुरानी थी, क्योंकि कथानरित्यागर के अनुसार उदयन का कुमार नरवाहनदत्त चित्रकला, मूर्तिकला और संगीत में निष्णात था।

महावंश लिखता है कि महाराज ज्योतिष्य स्वयं चित्रकार थे और अपनी प्रजा को इस विद्या में शिक्षित करते थे।

नायक-नायिका में प्रेम उत्पन्न होने के जो तीन मुख्य रंग हैं उनमें प्रत्यक्ष-दर्शन और स्वप्न-दर्शन के साथ साथ चित्र-दर्शन भी है। प्राचीन साहित्य में इसके अनेकानेक उदाहरण पाए जाते हैं जो मुख्यतः इसी काल से चलते हैं।

शामनागर तथा सुतिकाण्ड तक के चित्रण विषयक कई उल्लेख मिलते हैं।

§ २२. बृहत्तर भारत के पूर्व मध्य कालीन चित्र—अपर - भारत—  
तिब्बत से उत्तर और चीन से पश्चिम जो बड़ा भू-भाग पामीर तक फैला है उसमें प्राचीन काल से तुर्खार और श्रुषिक नामक कन्य एवं अनिकेत आर्य जातियाँ रहती थीं। अर्यों के समय में वहाँ भारतीय सती की नींव पड़ी और वहाँ के प्रवासी वहाँ का अन्धकार दूर करने में प्रवृत्त हुए। सती शती ई० पू० से चीनियों ने भी इस काम में हाथ बढ़ाया। खुतन की, जो उस भू-भाग का एक मुख्य स्थान है, एक पुरानी स्थाति है कि वहाँ विजय-सम्भव नामक एक राजा हुआ जिसके समय में आर्य-वैरोचन ने पहले पहल तुर्खार-श्रुषिकों की भारतीय लिपि सिखाई जिसके कारण उनकी भाषाओं के सब ग्रन्थ ब्राह्मी-जनित लिपि में लिखे गए। वैरोचन का शिक्षा-प्रचार लग० १०० ई० पू० में हुआ। इसके बाद से वहाँ भारतीय और उनकी संस्कृति इस प्रकार जम गई कि आसकल के ऐतिहासिकों ने इस भूभाग का नाम, प्राचीन इतिहास में, अपर-भारत (उप-इण्डिया) रखा है। इस भारतीय संपर्क के कारण ईसवी सन् के आरम्भ से पहले ही तुर्खार-श्रुषिक बहुत कुछ सम्य हो गए थे तथा उनके द्वारा चीन और भारत का संबंध भी स्थापित हो गया था।

१८२६ ई० से स्व० अरिल स्टोन, अल्फाफ फनबेबेल तथा डा० लेकाक आदि विद्वानों ने अपर-भारत में सोब आरम्भ की और वहाँ के अनेक स्थानों से, मुख्यतः तत्काली-



मकान में बालू के नीचे से प्राचीन सभ्यता की अनेक वस्तुएँ और अवशेष निकाले। इनमें कितने ही सुंदर भित्ति-चित्र, लकड़ी पर बने चित्र-फलक तथा खड़ी एवं रेशमी कपड़े पर बने चित्र-पट भी हैं, जिनमें भारतीय शैली की प्रमुखता के साथ साथ चीनी तथा ईरानी कला का पुट भी पाया जाता है। संभवतः ज्यों ज्यों सम्पूर्ण चीनता तथा भारतीय शैली पर स्थानीय प्रभाव बढ़ता गया। इनमें के कुछ मुख्य चित्रों का परिचय यहाँ दिया जाता है।

अफगानिस्तान के प्रसिद्ध स्थान बामियान में स्थित महाकाय बुद्ध मूर्ति के दोनों ओर प्रयुक्त मुद्रा में दो उपदेवों के भित्ति-चित्र हैं। इनमें भारतीयता का जैसा पुट है, उससे वे सातवीं शती के भी हो सकते हैं।

मीरान में दो भग्न मंदिर मिले हैं जिनमें भित्ति-चित्र भी हैं। इनमें से एक में बेस्तार-जातक का चित्रण है जिसका संयोजन इस जातक की भरहुत बाली प्रस्तर-मूर्ति के अनुसार है, जिसकी प्रतिकृति कुषाण काल के गांधार शिल्पियों ने भी अपनी प्रस्तर-कला में की है। मीरान का उक्त चित्रण ई० ४वीं शती का है किंतु अगर भारत के अभिराष्ट्र चित्र ७वीं-८वीं शती के ही हैं। इनमें दंदानउडलिक के चित्र मुख्य हैं। वहाँ के एक चित्र-फलक पर एक और विमल का आलेखन है जो दो पैलों पर बैठे हैं (फलक—५९)। इसमें सारे मूर्ति और अंग-प्रसंग भारतीय हैं, केवल चीन के दाहिने मुख पर चीनी प्रभाव है, तथा उनकी पहली लंबी मूँछ, कटी हुई सी आँख आदि। बाएँ सचाचश्म मुख की नाक और आँख में अपने वहाँ की मध्यकालीन वह विशेषता विद्यमान है जिसकी बर्बाद ऊपर § २० ड० में हो चुकी है और विशेष रूप से अगले प्रकरण में की जायगी (§ २५)। यतः यह क्षेत्र बौद्ध है अतः यह चित्र लोकेश्वर का हो सकता है। इसी क्षेत्र से यह ध्यान चीन और जापान भी पहुँचा, जहाँ अब तक चल रहा है। इस चित्र-फलक की दूसरी ओर एक दाढ़ीवाले चतुर्भुज व्यक्ति, सम्भवतः बोधिसत्व का बैठा हुआ चित्र है जिसका पहिनावा, चपका हुआ अंगरखा और नोकदार वृट, ईरानी है। अन्यथा उसकी हस्तमुद्रा, कान के झुन्डल आदि पूर्णतः भारतीय हैं।

दंदानउडलिक का सबसे प्रसिद्ध आलेखन एक भित्ति-चित्र है जिसमें एक झोंटे से पद्मतटारा में खड़ी हुई एक स्त्री है, जिसके कान, कण्ठ, भुजा तथा हाथ में भारतीय आभूषण हैं एवं उसी प्रकार कमर में लुद्रपण्डिका की चान लौं हैं। इसकी ठकन, हस्तमुद्रा और अंगुलिओं का लचाव भी सर्वथा यहाँ का है। साथ में एक छोटा सा बालक है। दोनों मुलाकृतियों पर चीनी प्रभाव है। श्रद्धिका में स्थानी बुद्ध का चित्र है तथा बगल में दो बौद्ध स्थावर बने हैं। इनमें भी केवल मुख पर चीनी प्रभाव है। चेहरों का यह चीनी-पन वहाँ के मनुष्य मुखों की अनुकृति के कारण है।

कूचा क्षेत्र में अनेक गुफाओं में चित्र हैं जिनमें कभी भारतीयता है, उदाहरणार्थ

वहाँ मन्ना, इंद्र और पार्वती तथा नंदी सहित शिव के चित्र मिलते हैं। एक स्थान पर बादल से बिंदु-मयण करते हुए चातको का चित्र है। इन बादलों में सर्पकृत चिह्नी बनी है। इस प्रकार का अंकन राजस्थानी चित्रों में बहुत इधर तक पाया जाता है।

भारतीय पुरातत्व विभाग ने अफ़्ग़-भारत में संगृहीत चित्रादि का एक विशाल संग्रहालय दिल्ली में बना दिया है जिसे वहाँ की कला और प्रज्ञ के अध्ययन में बड़ी सुविधा हो गई है।

हाल में ही रूसी विद्वानों ने, इस क्षेत्र के फंदूकिस्तान नामक स्थान में ऐसे अनेक चित्रों का आविष्कार किया है।

चीन, कोरिया तथा जापान—चीन में भारतीय चित्रकला अफ़्ग़-भारत द्वारा हो गई, और वहाँ से कोरिया होती हुई जापान पहुँची। चीनी सम्राट् यांग-टी (६०५-६१७ई०) के दरबार में खुतन का एक चित्राचार्य था। वहाँ के लोगकों के अनुसार उसका और उसके पुत्र का, भारतीय शैली के बौद्ध चित्र बनाने में बड़ा ऊँचा स्थान था। कोरिया में, वहाँ से जापान में, मुख्यतया इसी चित्राचार्य के पुत्र ने भारतीय चित्रण का प्रचार किया। पुरानी जापानी कला में मुख्य भारतीय प्रभाव का यही कारण है। इस प्रकार के पूर्व-मध्यकालीन (लग० ८वीं शती) अनेक उदाहरण वहाँ के होरिउमी और नारा वाले बौद्ध विहारों के भित्ति-चित्रों में विद्यमान हैं (कलक—५ क)।

जिस प्रकार अफ़्ग़-भारत से भारतीय चित्रकला चीन-कोरिया-जापान तक पहुँची उसी प्रकार वहाँ (अफ़्ग़-भारत) से उसका प्रभाव ईरान, लघु एशिया, अरब एवं मिस्र तक व्याप्त हुआ।



## चौथा अध्याय

§ २३. उत्तर-मध्यकाल ( १०वीं-११वीं शती ई० से १५वीं शती ई० के उत्तरार्ध तक )—यौं शी मध्यकाल के साथ ही—विष्णुका आरम्भ राजनीतिक इतिहास के अनुसार यशोधर्या के बाद अर्थात् ५४० ई० से और सांस्कृतिक दृष्टि से उसके कुछ बाद अर्थात् ६ठी शती के आरम्भ या पूर्वार्ध से होता है—विष्णोत्तर भारत का हासबुस आरम्भ हो जाता है, हमारा मसिहक मानो अपने को पूर्णता तक पहुँचा मान कर आगे बढ़ना छोड़ देता है, जीवन के सभी व्यापारों में—संस्कृति के सभी अंगों में—हमारी ऊर्ध्वस्वता एवं ओजस्विता का अभाव हो जाता है और राष्ट्र अपने कर्तव्य की उपेक्षा करने लगता है, परन्तु १० वीं-११ वीं शती से जो यह हास सर्वतोमुख सहाय और अचरपतन को पहुँच जाता है। तभी से कोई चार स्रुः सौ वर्ष का, उत्तरोत्तर दुरवस्थावाला समय उत्तर-मध्यकाल है। राजनीतिक कलना के अनुसार इस काष्ठ के मार में कुछ—कुछ ही—अन्तर पड़ता है। यहाँ, चित्र-कला की दृष्टि से, इसकी व्याप्ति का समय दिया गया है।

§ २४. उत्तर मध्यकालीन चित्र-शास्त्र तथा अन्य प्रश्नों में चित्र-वर्चा—उक्त दुरवस्था की ओर चित्रकला भी बलक लगी थी, इसका आभाव हम ऊपर पा चुके हैं ( § २० ड )। इस काल में पहुँचकर, संस्कृति के अन्य सभी अंगों की भाँति वह भी, देश के अधिकतर भागों में, अक्षयजित हो चुकी थी। इस सम्बन्ध में आगे विशेष विवेचन को आवश्यकता पड़ेगी; एकाक्ष प्रश्न के निर्धार के लिये, जिनके विषय में हम अन्य विद्वानों से निमि निष्कर्ष पर पहुँचे हैं, अधिक ज्योरे में देटना पड़ेगा ( § २५ ए ), अतएव अन्य कालों की भाँति यहाँ, पहले इस काल के चित्रों का वर्णन न करके हम चित्र-विषयक वाङ्मय और अन्य वाङ्मय में उसके उल्लेख के विवरण देने में प्रवृत्त होंगे—

क—अभिलपितार्थ चित्रामणि—११२६ ई० चाहुक्यवंशीय सोमेश्वर भूपति ने

१ 'मानसोल्लास' नाम का एक विश्वकोशमय ग्रन्थ लिखा जिसे मैसूर विश्वविद्यालय ने प्रकाशित किया है। इस ग्रन्थ के तीसरे अध्याय में वस्तु-विद्या के अन्तर्गत चित्रकला पर भी एक लम्बा प्रकरण है जिसकी कतिपय मुख्य बातें इस प्रकार हैं—

शोभेश्वर अपने को चित्र-विद्या-विरचि कहता है। उसके मतानुसार चित्र चार प्रकार के होते हैं—१-विद्व-चित्र, जिसमें दर्शक के प्रतिबिम्ब की भाँति सादृश्य हो (मिताश्च चित्रसूक्त का शल्यविद्व, (§२१ क ७ तथा §३५ क ४ टि० ३)। २—अविद्व चित्र, जिसे चित्रकार तरंग उठने पर बनावे अर्थात् आत्मनिक या भावोपपन्न। ३—रस-चित्र, अर्थात् रसों की अभिव्यक्ति करनेवाले चित्र जिनके देखाते ही दर्शक का उन रसों से तादात्म्य हो जाय। हमने देखा है कि रस-चित्रों की चर्चा चित्र-सूत्र में भी हुई है (§ २१ क ५)। ४—धूलि-चित्र जिसका उल्लेख हम आरम्भ में ही कर आया है (§ ५)।

भित्ति-चित्र बनाने के लिये मीत का पलस्तर फैसा होना चाहिए और उसे कैसे बनाना चाहिये, उस पर लिखाई करने के लिये जमीन कैसे तैयार करनी चाहिये, इसका भी व्यवहार वर्णन है। जमीन एवं रंगों में फड़ के लिये संरक्ष दिया जाता था जिसे बज्जलेन कहते थे। यह मैसूर की ताबी खाल से बनता था। इसके बनाने की विधि भी दी है।

पलस्तर पर जमीन तैयार करके (अर्थात् अस्तर-बूढ़ी करके) मातृक एवं सूक्ष्म रेखा-विचार्य चित्रकार चित्तन द्वारा अर्थात् अन्तर्दृष्टि से देखकर, उस पर अनेक भाव और रस वाले चित्र अच्छी रेखाओं और समुचित रंगों से बनाता। आलेखन के लिये वह कलम के सिवा पेन्सिल की-सी किसी चीज का भी प्रयोग करता था जिसका नाम बर्तिका दिया है। इससे पहले इसी से आकार दीपता था, फिर रंग से उसकी सच्ची टिपाई करता था, तब समुचित रंग भरता था, ऊँचाई दिखलाने के लिये उजाला (लाइट) और निचाई के लिये, साया (शेड) देता था। तैयार चित्र के हाथिए की पट्टीकाले रंग से करता था और कब आमरस, चेहराई आदि की खुलाई महावर (=आलता, अलकक) से करता था। भित्ति-चित्र के ही विचार से अन्व चित्र बनते थे। इसके उपरान्त शुद्ध और मिश्रित रंगों का वर्णन है।

चित्रों में सोने के उपयोग का विधान पहले-पहल इसी ग्रन्थ में पाया जाता है। चित्रों के लिये सोने के तबक से हलकापी सोना बनाने की जो प्रक्रिया इसमें दी



है वह आचकल की प्रकिया से अधिक भिन्न नहीं। जिस प्रकार आधुनिक चित्र-कार चित्र पर सोना लगाकर उसे मोहरे से इसलिये छोटते हैं कि वह कमक उठे उसी प्रकार उस समय शूकर के दाँत से यह काम लिया जाता था।

इसके उपरान्त भिन्न-भिन्न कवियों और अंगों के प्रमाणों एवं शारीरिक का बड़ा लम्बा वर्णन है।

ख—इस काज़ के अन्य बाह्य भाग में के कुछ मुख्य उल्लेख इस प्रकार हैं—

१—नागधी प्राकृत की जैन कहानी **सुरसुन्दरी** कहा (रचना-काल १०३८ ई०) में चित्रों के उपयोग के कई प्रसंग मिलते हैं—इसके तीसरे अंग में एक अन्धोक्ति चित्र की बहुत ही सुन्दर कल्पना है। कोई नायक एक ही नायिका पर रीझा है, अन्य की ओर उसका ध्यान नहीं है। इस बात की एक अवमानिता एक अमर और कुमुदिनी-राजि का चित्र बनाकर व्यक्त करती है कि मधुप एक का रस लेने में अन्य सबों को भूल गया है। इस चित्र के नीचे चित्रकारी ने एक उपयुक्त पद्य भी लिख दिया था।

इससे यह भी जान पड़ता है कि मुगल, राबस्थानी और पहाड़ी चित्रों की प्रकृति के प्रतिकूल उस समय ऐसे चित्र भी अंकित होते थे जिनमें मानव आकृति का होना आवश्यक न था। इस काल की एक चित्रित जैन पोथी में सूर्योदय का दृश्य है। उसमें भी मानव आकृति नहीं है। इसी प्रकार एक उल्लेख मिलता है किसी राज-प्रासाद में, कर्तों पर मोर-पंख का एक ऐसा चित्र बना दिया गया था कि राजा उसे वास्तविक समझ कर उड़ाने लगा और उसके नख में चोट आ गई।

२—प्राकृत की ही एक अन्य जैन कहानी तरंगवती में तो एक ऐसा प्रसंग आया है कि उस समय चित्र की प्रदर्शितियों का होना संभवित होता है—तरंगवती का नायक कहीं चला गया है अतः वह अपने घर में चित्रों का प्रदर्शन करती है कि शायद उसके द्वारा उसका पता चल जावे। यह अन्य हमारे वर्णनीय समय के कुछ पहले पादलिताचार्य ने लिखा था किंतु इसकी पुनरावृत्ति और संक्षेपण इसी काल में हुआ था।

३—किरहणकृत कर्णसुन्दरी (रचना-काल १०६४ ई०—१०६४ ई०) में नायक का अनुराग नायिका का चित्र देखकर उत्पन्न होता है।

४—हेमचंद्राचार्य के त्रिपिटशालाकापुष्पवर्तिन से पता चलता है कि राज-भक्तों में एक चित्र-सभा रहती थी जिसमें भित्ति-चित्र बने होते थे और यह काम अनेक चित्र-कारों में (जिनकी इस समय तक भी भेषिषी अर्थात् पंचापत्नी संस्थाएँ होती थीं) बाँट दिया जाता था।

५—बृहत्कथा के दोनों सारांश, लोमदेव-कृत कथासंस्तरागर तथा सेमेटकृत

बृहत्कथामंजरी, इसी काल में निर्मित हुए। इनमें चित्रों के जो वर्णन भरे पड़े हैं उन्हें बृहत्कथा के समय का ही निर्दोष व मानना चाहिए बल्कि इन संक्षेपों के समय तक की बात भी सम्भवतो चाहिए, क्योंकि कहानियों के ग्रन्थों में बराबर परिवर्तन होते रहते हैं।

इन कथानुसंगों के प्रमाणों से सिद्ध होता है कि जनता की उस समय चित्र-कला में रुचि थी और संस्कृति में उसे प्रमुख स्थान प्राप्त था; केवल पेशेकार चित्रकार और चित्र-कारिणी ही नहीं होती थी बल्कि राजा से लेकर प्रजा तक सभी भेदों के स्त्री और पुरुषों में इसका अन्वेष और प्रयोग प्रचलित था। प्रणय और परिणय में इनका विशेष उपयोग होता था। समाज में चित्रकारों का आदर था और चित्र साहित्य में दर्शनीय वस्तुओं में था। कथासरित्सागर में एक जगह शशीहो ( व्यक्ति चित्र ) के चित्राधार ( अलङ्कार ) का उल्लेख हुआ है। मुगलों के जमाने में ऐसे चित्राधारों का बड़ा रिवाज था। किन्तु यह निर्विवाद है कि वे इस प्रथा को अपने संगन ले आए थे। अतएव सम्भवतः यह इसी भारतीय रीति का अनुकरण था; जिस तरह उन्होंने यहाँ की ओर सैकड़ों बान्ते अपना ली थी।

कथासरित्सागर की एक कहानी में यह प्रसंग आया है कि निकले स्वप्ने पर चित्रकार ने चित्र बना दिया जिसे मूर्तिकार ने तराश कर मूर्ति में परिवर्तित कर दिया। सम्भवतः ऐसी ही प्रथा उस समय थी। आज दिन भी मूर्तिकार को चित्रकार, मूर्तियों के लिये नकशा (स्कैच) देता है।

कथासरित्सागर में कई ठिकाने चित्र-पट को भीत पर टँगने की चर्चा भी है। जान पड़ता है कि इस काल में भित्ति-चित्रों के बदले अधिकतर यही रिवाज था। नेपाल-तिब्बत में चित्र-पट के लटकाने की प्रथा आज भी पाई जाती है। उक्त स्थानों की चित्रकला मुख्यतः इसी काल की परम्परा में है, अतएव यह प्रथा उक्त अनुमान की पोषक है।

§ १५. इस काल के चित्र—भित्ति-चित्रों का जमाना सम्भवतः पूर्व मध्यकाल के साथ बीत चुका था। वेकल ( § २० ड ) में मोब के मतीजे उद्घाटित ( १०५६—१०८० ई० ) के बनवाए भित्ति-चित्र हैं किन्तु इनके सिवा इस काल के भित्ति-चित्र का कोई विशिष्ट उदाहरण अभी तक नहीं मिला। यी तो अपने वहाँ मुख्यतः जनपद में, भित्ति-चित्रकला की परम्परा आज तक चली आई है<sup>१</sup>, बल्कि यों कहना चाहिए कि अपने यहाँ के छोटे चित्रों का विधान भी सर्वथा भित्ति-चित्रों पर अवलम्बित है अर्थात् भित्ति-चित्रों और अन्य चित्रों की शैली में यहाँ शोध की भाँति अन्तर नहीं है किन्तु भित्ति-चित्रों के उत्कर्ष और प्रमुखता का युग पूर्व मध्यकाल तक ही मानना पड़ेगा।



क—पाल शैली—अब हम काल के पुस्तक चित्र ही मुख्यतः प्राप्त हैं, शैली के अनुसार बिनके दो भेद हैं। इसमें एक तो १०वीं शती के एवं परवर्ती काल वाले बंगाल विशार (मुख्यतः नालन्दा और मागलपुर के निकट विक्रमशिला के) और नेपाल में लिखित प्रज्ञापारमिता आदि महायान बौद्ध पोथियों के और उनके इधर-उधर के पटरों पर के चित्र हैं। वहाँ उन्हीं का परिचय दिया जायगा। दूसरे की संविस्तार चर्चा ग्रामों की जायगी (§ २५ ख, ख १)। ये पोथियाँ बहुत बड़ियाँ बातों के ताल पत्र (पान्ताल) पर लिखी होती हैं। पत्रों का माप प्रायः २२ $\frac{1}{2}$ " x २ $\frac{1}{2}$ " होता है। इन पत्रों पर तात्कालीन बड़ी ही सुन्दर और कभी हुई देवतागरी में लिखा रहता है; कभी कभी अक्षर-सफेद और चारों ओर के भाग काले में मिलता है। अक्षर बिलकुल एक नाप जोख के और तुम्मे (वन) से कटे हुए जान पड़ते हैं तथा उनकी स्वाही का चमकीलापन आज भी पत्रों का रंग देखा जाता है। इन पत्रों पर बीच-बीच में चौकोर स्थानों पर महायान देवी-देवताओं, बुद्धचरित और दिव्य वृक्षों के चित्र बने रहते हैं (कलक—३१) और इधर-उधर के पटरों पर बुद्ध की जीवनी तथा जातकों के दृश्य रहते हैं। इनमें लाल (सिद्ध, शिबुल तथा महावर), नीला (लाञ्छवदी तथा नील), सफेद एवं काला, ये मूल रंग तथा इनके मिश्रण से उत्पन्न हरें, गुलाबी, बेगनी, फाकलारे आदि रंगों का प्रयोग मिलता है। जहाँ जिस रंग का प्रयोग है वहाँ अधिकतर, उसी की गहरी रंगत से थोड़ा कहीं कहीं स्वाही से, खुल्लारे की गई है। सने का प्रयोग इनमें नहीं पाया जाता। पटरों पर के चित्रों पर उनकी रक्षा के लिये लाल चट्टी होती है। इन चित्रों में अज्ञानों की परम्परा स्पष्ट रूप से दीखती है—वहीं स्तिरकमोचन आकृतियाँ हैं, वहीं चार भोगिमाई और प्रवाहमान रेखाएँ। कहीं कहीं महायान सम्प्रदाय वाली भयंकर आकृतियाँ भी हैं। बुद्धिका ने सुन्दर, परन्तु थोड़े वृत्तादि, रंगविधान आकर्षक। इनमें भित्ति-चित्र की सभी विशेषताएँ, संकुचित रूप में दीखती हैं, पर इनका विषय सीमित है।

शैली की दृष्टि से उक्त तीनों केन्द्रों के ऐसे चित्र प्रायः अभिन्न हैं। यदि कोई अन्तर है तो यही कि नेपाल के कुछ चित्रों की मुखाकृति में कुछ मंगोलियन पाया जाता है जिसका कारण और कुछ नहीं, वहाँ के मानव रूप का प्रभाव है।

१६वीं शती के तारानाथ नामक लिखित इतिहासकार लिखित बौद्ध इतिहास में भारतीय चित्रकला का इतिहास भी है। उससे जान पड़ता है कि ७वीं शती में पश्चिम भारत में, मारवाड़ से एक चित्र-शैली प्रचलित हुई और ८वीं शती से पूर्व भारत में एक शैली चली। पहले तो नेपाल के चित्रकार पश्चिम भारतीय शैली में काम करते थे किन्तु पीछे से पूर्वी शैली को अपना लिया था। यही पूर्वी शैली उक्त चित्रों की होनी चाहिए क्योंकि प्रायः ऐसे सभी चित्रित ग्रन्थों में पाल संस्कृत या पाल राजाओं का उल्लेख मिलता है जिनका साम्राज्य पूर्वी

भारत में था। अतएव इस शैली को पाल शैल कहना अनुचित न होगा। ६वीं शती से पूरबी भारत में चित्रण शैली के चलने का राजनीतिक तात्पर्य यही हुआ कि पालों के समाधि में जिस प्रकार एक मूर्ति-कला प्रचलित हुई उसी प्रकार, प्रायः सभी क्षेत्र में इस चित्रकला का विकास हुआ।

यद्यपि इस शैली में अजन्ता ( §§ १२-१६ तथा § २० क ) की परम्परा की विशेषताएँ सभीव रूप में पाई जाती हैं, फिर भी हास की विशेषताएँ भी दीख पड़ती हैं, जो मुख्यतः ये हैं—पत्थरों का एक निश्चित रूप, अंगों, मुद्राओं और ठगन के अकड़-जकड़, अतिरिक्त लम्बी नाक, सवाचश्म चेहरे की अधिकता। यह अतिरिक्त लम्बी नाक वा पत्थरी आँख यद्यपि केसल ( § २० ड ) का दन्दानुद्धलिक के ( § २२ अपर-भारत ) किना आगे ( § २५ ल ) उल्लिखित तथाकथित जैन शैली के चित्रों की नाँति चेहरे की सीमा के बाहर निकली हुई नहीं होती फिर भी पाल शैली के सवाचश्म चेहरे उक्त आलेखनों से बहुत मिलते हैं। इनमें के किसी किसी सवाचश्म चेहरे में उक्त विशेषताएँ भी पाई जाती हैं।

फिर भी इस काल की दूसरी शैली से, जिसकी चर्चा इसके बाद की जायगी, इसमें हास के चिह्न अपेक्षाकृत बहुत कम हैं और इसे पूर्व मध्यकालीन चित्रों के संग आसन मिल सकता है। इसका कारण बौद्ध प्रभाव हो सकता है क्योंकि यह कला, जैसा कि हमने अभी कहा है, पालों की समाधि में भी बौद्ध थे। साथ ही उस समय भारत में बौद्धधर्म भी मुख्यतः नेपाल, बिहार और बंगाल में ही बच रहा था। ताराणाथ ने भी इस बात का लक्ष्य किया है कि जहाँ जहाँ बौद्ध धर्म या वहाँ अन्य क्षेत्रों की अपेक्षा कला का हास कम हुआ था।

ये पाल बोधियाँ दुष्पाथ हैं। देश में इनके उदाहरण नेपाल के राजकीय पुस्तकालय तथा राजगुरु देमराज के पुस्तकालय एवं कलकत्ते की रायल एशियाटिक सोसाइटी, आचार्य श्रवर्द्धनाथ ठाकुर तथा श्री अरवि घोष एवं श्री बालान के संग्रह में और कारी के कला-मंचन संग्रहालय में तथा बड़ीदा के संग्रहालय आदि में हैं। विदेश में इनके अनेक उदाहरणों में से मुख्य, बोस्टन ( अमरीका ) ब्रान्सवर्ड विश्वविद्यालय ( इंग्लैंड ), डिट्रायट आर्ट इन्स्टीट्यूट ( अमरीका ) आदि के संग्रहालयों में हैं।

बंगाल और बिहार में परीवर्तित राजनीतिक परिस्थितियों के कारण जहाँ तो यह शैली प्रायः तेरहवीं शती तक समाप्त हो गई परन्तु नेपाल में प्रायः सोलहवीं शती तक, अपने हीन एवं निष्पाण रूप में चलती रही।

इस शैली के कुछ बड़े पट चित्र भी मिले हैं।

स—तथाकथित जैन, गुजरात वा पश्चिम भारत शैली—द्वैतावर जैन



ममदाय के—निशीथचूर्णा, अंगमूत्र, विपश्चिताकापुष्पचरित्र, नेमिनाथचरित्र, कथारजसागर  
अंगदगीपस्त उत्तराध्ययन सूत्र, तथा कल्पसूत्र+कालकथा इत्यादि, इत्यादि—मन्त्रों की  
तालपत्र पर लिखित ११०० ई० से १५वीं शती के मध्य तक की सचित्र प्रतिमों में तथा उसी  
शैली की कागद पर लिखी १५वीं शती में प्रायः अन्त तक की प्रतिमों में एक खास शैली के  
चित्र उभरे गए हैं (फलक-६ क ख)। फलक ६ का विषय दो मुनियों का वार्तालाप है। चित्र  
की संरचिति पर्वत के शिखर पर है। चित्रकार ने पर्वत पर बड़े बड़े हथों को अतिशय रूप में  
अंकित कर पर्वत की माहात्म्य लक्षित करा है, साथ ही वह दृश्य के महात्मपूर्ण अंश को केंद्रित कर  
हमारा ध्यान इन जैन मुनियों की ओर आकृष्ट करता है जो तत्त्व चिंतन में लीन हैं।

चित्र का संपूर्ण आलंकारिक रूप में हुआ है तथा पेशों के मुखे उनकी आकृति  
आदि भी उस के बीच छोटे छोटे अभिप्राय हैं। राजस्थानी शैली की आलंकारिकता का पूर्व  
रूप हमें इन चित्रों में पूर्ण से दीखता है।

फलक ६ ख में कथा के दो दृश्य अंकित हैं। इसमें अपभ्रंश शैली की प्राचीन परि-  
ष्कृत शैली के रूपों को अपभ्रष्ट रूप में रचित रखने की विशेषता पूर्ण रूप से दीख पड़ती है, जैसे  
जंगल में खरोबर, चतुष्कोण में अर्धवृत्त रेखाएँ उभरे हुए लक्षित कराया गया है।

आपने चित्रों में महाजन को बड़े आकार में और इतर-जन को छोटे में दिखलाने  
की परम्परा इस चित्र में दीखती है। ऊपर राजा और उनके अनुयायियों को आकृष्ट करने  
में चित्रकार ने इसी परम्परा का निर्वाह किया है। नीचे वही राजा एक जैन मनि से उपदेश ले  
रहा है। इस शैली की मुख्य विशेषताएँ ये हैं—

प्रायः सब चेहरे सधाचरम तथा एक कैड़े-कै, बिनही नाक परले गाल  
से आगे की निकली हुई, कुछ कुछ परलोरा वाले गरुड़ की नाद दिलानेवाली; उड़ी  
अतिरिक्त छोटी और आम की गुठली के आकार की जिससे इन बहुत दूर और  
उत्तरी हड्डी उभरी हुई; आँखें पास पास तथा उनकी आकृति परकल की सड़े बल  
कटी हुई फाँक जैसी; बिनकी कटाक्ष-रेखा दूर तक बड़ी हुई और पुतली अतिरिक्त  
छोटी; परली आँख चेहरे की सीमांत रेखा के बाहर निकली हुई मांगो जलन से  
जोड़ी गई; ऐंठी हुई अंगुलियाँ जैसे वायुरोग के कारण उनकी वह दशा हुई हो एवं  
उनके सिरे ऐसे बोधे कि वे कपड़े की बसियाँ हों; वस्त्र अतिरिक्त रूप से आगे निकला  
हुआ; उदर इतना बड़ा कि पिचका हुआ जान पड़े; अंगमंजी, भुद्राएँ एवं आसन  
कितकुल अकड़े-बकड़े हुए; परा-वही कपड़ों के गुड़ी-जैसे; प्रकृति अर्थात् बादल  
शुद्ध, पर्वत, एवं नदी आदि की लिखाई आलंकारिक; चित्रों में प्रमुख रंगों की  
संख्या बहुत अल्प बिनमें लाल, लाजवर्दी, नीले और पीले की प्रधानता; आकृतियों की

सुलाई अर्थात् सीमांत रेखाएं स्वादी से की गई और इतनी भोड़ी कि वे रोएं की कलम (नश) से, जिसे आजकल लोग मूल से कूची कहते हैं, की गई जान नहीं पड़ती हैं बल्कि ऐसा भालूम होता है कि निब की तरह किसी पशु की कलम से की गई है (कलम की-सुलाई ने एक तेजी होती बाहिए और, उसकी रेखाएं छोर तक पहुँचते पहुँचते पतली हो जाती है यह नहीं कि जिस मुट्ठी में वे चली आ रही हों उसी में उनका अन्त हो जाए); लिखाई में कदवाजी कमजोरी और कम-कारीगरी।

इस शैली का नामकरण पहले पहल जैन-शैली किया गया। इसका कारण यह था कि उस समय तक इस शैली के चित्रों का परिचय केवल जैन पौधियों से मिला था। यह नाम तबपि अब छोड़ दिया गया है फिर भी वहाँ उसके अतीवचित्र का स्मरण देना आवश्यक जान पड़ता है क्योंकि यह विषय अभी हिंदी-बंगाल के लिये अपरिचित-वा है।

कम से कम अपने देश की कला में कभी संप्रदाय-परक भेद नहीं रहा है। उसमें जो कुछ अन्तर है जो सामयिक युग वा काल-परक है। अतएव आद्य कला वा भ्रमण (—बीड जैन) कला, ऐसा नामकरण सर्वथा अयुक्त है। सुंगकाल, कुषाणकाल, गुप्तकाल एवं मध्यकाल की मूर्ति वा वास्तु कलाओं से किंचित चित्रों में कोई भी संप्रदाय-परक विभेद नहीं पाया जाता। यह दूसरी बात है कि उन उन संप्रदायों की विशेषताओं के कारण उनकी आकृतियों में एकाग्र निश्चय हो किंतु उनका व्यापक रूप एक है।

यही सिद्धांत तथा-कथित जैन कला के विषय में भी लागू होता है। सिद्धवास्तु (\$ २० घ) के जैन चित्र अर्बंता (§§ १२-१६ तथा § क) वा वाघ (\$ २० ख) के चित्रों से बिलकुल भिन्न नहीं। फिर १६वीं शती के तीसरे चरण से, भारतीय कला के पुनरुत्थान के बाद जैन-विषय के चित्रों की कोई भिन्न शैली नहीं रह जाती। जहाँगीर-कालीन शालिवाहन के अंकित जैन चित्रों से लेकर आज तक के जैन चित्रों की कोई अलग शैली नहीं है। ऐसी दशा में सिद्धवास्तु-केवल के बाद १५वीं शती के तीसरे वा अधिक से अधिक अंतिम चरण तक एक अलग जैन शैली का अस्तित्व रहा हो, यह असंभव है।

यह बात अवश्य है कि उक्त हज़ार आठ सौ वर्ष तक जैन सम्प्रदाय का प्रभाव देश के एक बहुत बड़े हिस्से पर व्याप्त था। फलतः इस काल के अधिकांश चित्र ग्रन्थ जैन सम्प्रदाय के ही हैं। ऐसे ग्रंथ आज भी हज़ारों की संख्या में प्राप्त हैं : इसका कारण यही है कि जैन मतावलंबी अपने धर्म और धर्मिकता के लिये सदा से अग्रिणी रहे हैं। अतएव वे अपने ही लिये सविनय सांप्रदायिक ग्रन्थ नहीं तैयार कराते थे बल्कि बहुत बड़ी संख्या में उनकी प्रतिष्ठा तैयार कराकर पाँटते भी थे। इन चित्रों में पाई जानेवाली हास की उक्त विशेषताओं का एक



कारण यह भी है कि जहाँ संख्या में भौग होने से, उक्त प्रतिष्ठा बहुत जल्दी में प्रस्तुत की जाती थी।

किंतु उक्त प्रभाव का यह तात्पर्य नहीं कि एक अलग जैन शैली रही हो। चित्रकला पर जैन प्रभाव केवल इस रूप में पड़ा कि अत-तत्परवाले इस मत में प्रयुक्त होने के कारण अनेक शक्तियों तक इस (चित्रकला) का रूप भी बहुत कुछ निर्धारित रहा, जैन अर्थों के निर्वाह या अक्षरों के ११वीं शती से १५वीं शती के प्रायः अन्त तक के मिलने वाले उदाहरणों में बहुत स्वल्प परिवर्तन ही मिलेगा, जिसके विपरीत बहौगीर ( § ४० ) और शाहबर्ही-कालीन ( § ४५ ) चित्र-शैलियों में कितना अन्तर हो जाता है।

'जैन शैली' नाम का समर्थन कुछ लोगों ने यह मानकर भी किया कि ये चित्र जैन साधुओं के बनाए हुए हैं, किंतु ऐसा मानने की कोई गुंजाइश नहीं पाई जाती। ये चित्र कुपड़ चित्रकारों के बनाए हुए हैं जिन्होंने अपनी सूचना के लिये योगिनी की आशु (दाक्षिण) पर कहीं कहीं चित्रों के विषय-निर्देश टाँक लिए हैं। इन चित्रों की आकृति मिलकुल वैसी होने के कारण कभी कभी उन चित्रकारों ने उन आकृतियों की कतिपय इनी-गिनी रेखाओं द्वारा आशु पर-लिख भी लिया है जिन्हें हम धीज-चित्र कह सकते हैं। इनके सहारे वे पूरा चित्र बना लेते थे। बोस्टन म्यूजियम वाले एक कल्पसूत्र की आशु पर इस तरह के चित्र बने हैं। कहीं कहीं इन चित्रकारों ने, निरक्षरता के कारण, चित्र को बोटिकाने भी बना दिया है। इस शैली के उत्साही लोगो श्री० साराभाई नवाब को १५वीं शती के दो चित्रकारों के नाम भी मिले हैं<sup>१</sup>, जिनसे यह स्पष्ट है कि ये चित्रकार जैन साधुन थे। अतएव उस समय के जैन साधुओं को चित्रकार मानना निरी कल्पना है।

'जैन शैली' नाम इस कारण भी सही है कि ऐसे चित्र, जैसा हमने आरंभ ही में कहा है, केवल श्वेताचारीय जैन अर्थों में मिलते हैं।

१६२५ ई० के लगभग गुजरात के प्रसिद्ध संस्कृत विद्वान् स्व० आचार्य केराबलाल कर्पूरदास ध्रुव को कपड़े पर लिखित और चित्रित एक लम्बा लरी मिला। वह कल्लव-विलास नामक भूगोलिक मुद्रक काव्य की प्राति है जिसमें संस्कृत और प्राचीन गुजराती के छन्दों का संकलन है। इसका लिपिकाल १४५१ ई० है और लिपिरंगान अक्षरावाचक। इसमें पहले छन्द और उसके बाद चित्र दिये गये हैं जिनकी संख्या अन्तर्गामी है। ये चित्र सर्वथा उक्त शैली के हैं। इस आधिकार से हमारे चित्र के इतिहास का एक नया अध्याय प्राप्त हुआ। इसका विषय सर्वथा ऐहिक होने के कारण, जो जैन विद्वानों से असम्बन्धित ही नहीं सर्वथा विपरीत हैं, जैन शैली नाम का अर्थ हो गया। पहले पहल श्री न्दानालाल नमनलाल मेहता

ने इन चित्रों का परिचय प्रकाशित किया और इनके अहमदाबाद में होने के कारण उन्होंने इस शैली का नवीन नामकरण गुजरात-शैली किया जिसे उस समय प्रायः सभी विद्वानों ने मान लिया। किंतु जार्ज चल्कर इस विषय में कुछ मत-परिवर्तन हुआ, फिर भी यह नाम अंशतः चल रहा है।

इसके बाद तो इस शैली के कितने ही चित्रित अज्ञेय ग्रन्थ मिले तथा—बालगोपाल-खुति, भीमगोविंद, दुर्गासप्तशती, रतिरहस्य (कामशास्त्र) एवं एक कथा-काव्य (फलक-६ ग.) इत्यादि। इनकी प्रामांशिकता से जैन-शैली तथा दो गर्द, साथ ही 'गुजरात शैली' नाम के परिवर्तन की आवश्यकता भी प्रतीत हुई क्योंकि अब इस शैली के कितने ही ऐसे ग्रन्थ भी मिल चुके थे जिनका चित्रण-क्षेत्र गुजरात के बाहर था। अतएव डा० कुमार स्वामी ने 'पश्चिम भारत शैली' नाम का प्रस्ताव किया। उनकी मुख्य दलील यह थी कि प्रायः ग्रन्थों में से जो गुजरात के बाहर के हैं वे राजपूताने के हैं अतः यह शैली नहीं है जिसके विषय में तारानाथ (१९२५ क.) ने लिखा है कि ७वीं शती में पश्चिम भारत—मारावाड़—से एक चित्र-शैली चली। किंतु यह नाम भी माना नहीं जा सकता।

हो सकता है कि तारानाथ की उक्ति ठीक हो और इस प्रकार के चित्र पहले-पहल मारावाड़ में ही बनने लगे हों, फिर भी इस नाम में जो दोष हैं, एक तो यह शैली पश्चिम भारत तक ही सीमित नहीं। तारानाथ ने ही बताया है कि यह नेपाल में पहुँच गयी थी। उपलब्ध उदाहरणों द्वारा हम इसको और भी अधिक विस्तृत क्षेत्र में व्याप्त पाते हैं।

मालवे के गढ़ माण्ड में ( जो चार से तेईस मील है ) प्रस्तुत की गई इस शैली की सचित्र जैन पुस्तकों की अनेक प्रतियाँ मिलती हैं। अहमदाबाद के श्री सारामाई मणिलाल नवाब ने, जिन्होंने इस प्रकार के चित्रों पर विशेष शोध किया है और जैन चित्रकल्पद्रुम नामक एक सुन्दर ग्रन्थ भी प्रकाशित किया है, जिसमें इस शैली के लैकड़ी सादे और रंगीन चित्र हैं, यहाँ (माण्ड) की कोई साठ सचित्र प्रतियों का नोटिस लिया है और इनमें से एक के चित्र अपने उस ग्रन्थ में प्रकाशित भी किए हैं। यही नहीं मालवे के सुप्रसिद्ध नरेश मोक्ष ( लग० १००६-१०५४ ई० ) और उसके आगे पीछे की पीढ़ियों के कई साम्प्रदायिक समय-समय पर पाए गए हैं, उन पर भी इसी शैली वाला गढ़ का चित्र खुदा मिलता है। इस प्रकार स्पष्ट है कि यह शैली मालवे में चल रही थी।

इसी प्रकार काशी के पड़ोसी जौनपुर में इस शैली के चित्र बनते थे। श्री सारामाई को यहाँ प्रस्तुत किया गया सचित्र कल्पद्रुम मिला है। इसका लिपिकाल १५२० वि० १४६५ ई० है। इसका लिपिकर पं० कर्मासिंह का पुत्र बेगीदास गौड़ काग्रस्थ है। यह एक मार्के की बात है क्योंकि गौड़ काग्रस्थ पूर्व की ही जाति है। अतः यह प्रति निश्चित



रूप से पूर्ण की कृति है। श्री साधुमार्ग से मुझे ज्ञात हुआ कि इसके सिवा उन्होंने बौद्धपुर के ऐसे और भी, कम से कम तीन, कल्पवृक्ष देखे हैं। तात्पर्य यह कि उक्त प्रति कोई आकस्मिक घटना नहीं; बौद्धपुर भी इस कला का एक केंद्र था।

बौद्धपुर में इसके एक बड़े शती बाद तक चित्रकार बसते थे इनकी एक जाति बन गई थी जिससे स्पष्ट है कि उनके पेशे की परम्परा बहुत पुरानी थी। ऐसी परिस्थिति में यह निर्विवाद है कि बौद्धपुरी कल्पवृक्षों के चित्रकार इसी १६वीं-१७वीं शती वाले चितरे जाति के पूर्वज थे। उनके लिए यह कहना है कि ये किसी और ठिकाने से बौद्धपुर आकर कल्पवृक्ष चित्रित किया करते थे—ब्रविहप्रयाणायाम होगा। साथ ही चित्रकारों की एक प्रहस्य जाति के रूप में विद्यमानता बौद्ध साधुओं के चित्रकार होने के विरुद्ध प्रमाण भी है।

भारत-कलाभवन में अथर्वी भाषा के किसी अज्ञात-नाम कथा-काव्य के लुः पन्ने हैं, जिनपर इसी शैली के चित्र बने हैं—फलक—६ ग इसी अथर्वी काव्य का एक पृष्ठ है। इसमें एक कमाती दृश्य अंकित है जो मध्यकालीन काव्यों का एक बहुप्रचलित अभिप्राय है। रात का दृश्य है जो शुद्धिका में तारावली तथा ऊपर प्रकाशमान दीपकों से लक्षित होता है। एक और परशुवर ग्रहरी सबग बैठा है पर उसकी दृष्टि से हटकर एक रामकुमार कमन्द फेंक रहा है जिसके सहारे नायिका को उतरना होगा। रामकुमारी नायिका सोलाह बड़ रही है और एक सहचरी को भी अपने साथ खींचती ले जा रही है।

इस चित्र में की शैली यद्यपि अपभ्रंश है जिसके चेहरे विरपात्र बने हैं परन्तु सारे के सारे चित्र में गति और जीवन है। सम्भवतः यह उस काल का है जब लोक में संस्कृति कुल कुल उद्बुद्ध हो उठी थी।

यही तक बस नहीं। इस शैली के चित्र बंगाल और उड़ीसा में भी मिले हैं। बंगाल में तो यह शैली अपेक्षाकृत बहुत दूर तक जीवित थी। वहाँ का कोई तीन सौ वर्ष पुराना, बंगाली में लिखा, बालभद्र नामक ग्रन्थ श्री साधुमार्ग के संग्रह में है जिसमें इस शैली के चित्र हैं। बंगाल के पटचित्रों तथा पुस्तक की पटरियों में भी इसकी परम्परा पाई जाती है। इसी प्रकार उड़ीसा के जगन्नाथजी के चित्रपटों तथा पुस्तक पटरियों में भी यह कला अद्यावधि जीवित है।

बेरुल ( § २० क ) में मोर के मरीचे उदयादित्य के बनवाए, ११वीं शती के कुछ ऐतिहासिक भित्ति-चित्रों का उल्लेख इस अध्याय के आरंभ में हो चुका है ( § २५ )। उनमें पुरुषों की सुखाकृति; बड़ी हुई नाक और परली आंख; निर्गुल उबर और अंगों की जकड़ साथ-साथ इसी शैली की है।

भारत  
की  
चित्रकला

दक्षिण भारत में इस शैली के चित्र १४वीं शती तक बनते थे ( § २५ ख १ ) ।

बृहत्तर भारत में क्रमा के पगान नामक स्थान में ११वीं से १३वीं शती तक के इस शैली के चित्र-चित्र मिलते हैं । इस काल की स्थापना की चित्रकला में भी इसकी विशेषताएं पाई जाती हैं ।

इतनी ध्याति वाली चित्रकला को 'पश्चिमभारत शैली', नाम देना ठीक नहीं । यदि कहा जाय कि 'इसका शृंगार तो पश्चिम भारत से फूटा', तो ऐसा कहने की भी गुंजाइश नहीं, क्योंकि इस दलील के विपक्ष यह दूसरा दोष लागू होता है जिसकी चर्चा हमने ऊपर रहने दी थी—

वात यह है कि इस शैली का कोई मायात्मक (पॉजिटिव) निरूपण नहीं । ऊपर हमने इसकी जो विशेषताएं गिनी हैं वे अभाववात्मक हैं; अर्थात् वे कहीं से भी प्रगति या नवीनता-स्रोत नहीं । वे तो केवल उस हास की पूर्णता हैं जिसका आरंभ पूर्व मध्यकाल में केवल ( § २० क ) में हो चुका था और जिसकी भूतक हम अफर-भारत वाले विमुक्त के बाप मुक्त में भी पा चुके हैं (कलक—५ ख) । ऐसी अवस्था में इन चित्रों की कोई छलंग शैली नहीं मानी जा सकती । शैली के लिये हासोन्मुख नहीं, निरासोन्मुख विशेषताओं का होना आवश्यक है । ताराताप ( § २५ क ) की इस शैली-विषयक उक्ति का केवल मर्म यही हो सकता है कि— यह हास ७ वीं शती में मारवाड़ से, जो उस समय सांस्कृतिक तथा राजनीतिक दृष्टि से गुजरात के अंतर्गत था, आरंभ हुआ । इस कला की अधिकांश कृतियों के गुजरात और बृहत्तर गुजरात में बनी होने कारण भी उक्त मर्म का समर्थन होता; क्योंकि वही प्रदेश इसका मुख्य केन्द्र था । इस बात का और समर्थन होता है ११वीं शती वाले पादशासितकम् नामक प्रहसन के एक अंश से । हास्यप्रिय रचयिता कहता है—

लाट देश ( आधुनिक गुजरात ) के चित्रकारी, इन डिंडिबी और पानरो में विशेष अन्तर नहीं । वे कुंवी और स्याही की मेल लिए इधर उधर धुमा करते हैं तथा भीतों और

१—चित्रकार चित्र लिखने के लिये गिलहरी या उससे मिलते-जुलते जानवरों की पूंछ के रोध से बनी जिन तुलिका का उपयोग करते हैं उसे वे कलम कहते हैं । कूर्च कुल की कहते हैं । उसी से कुं'ब नामपाठ बना है, अर्थात् किली चरु को आघात द्वारा कूर्च जैसा बनाना । अतः कुं'बी तो उसी उपकरण को कहते हैं जो बाल या सरकंडे का छिलका आदि कुं'ब कर बनाते हैं, जिनसे राज-मकदूर परो की सफेदी करते हैं । आग-कन के हिंदी-लेखक जो चित्रकार की कलम के लिये 'कुं'बी' शब्द का प्रयोजन करते हैं इस चारोंकी को नोट करें और उक्त प्रहसन के अंग पर भी ध्यान दें जो जान-बूझ के डिंडिबी के भारते तुलिका न कहकर, उप-हास के लिये कूर्चिका कहता है ।



ऊपर बने हुए, चिन्नों की नील बिलार सिखाकर नष्ट करते रहते हैं। रचयिता यहाँ तो व्यंग्य करता है, उसकी तरह में सचाई है। इस चित्र शैली में जाम और नई कल्पनाओं के अभाव तथा कठिनों पर बलने के कारण और उन (कठिनों) का वास्तविक अर्थ मूल बाने के कारण, चित्रकार, उन्हें निर्भरक प्रदर्शन के रूप में लिख रहे थे। साथ ही स्वाही का उपयोग भी ने बहुत अधिक करते थे। उनकी चारी खुलाई स्वाही से ही हुशा करती थी, जैसा कि हमने ऊपर कहा है (§ २५ ख)।

जो हम देखते हैं कि कला के इस हास का; उक्त ग्रहणन के समय से, गुजरात मुख्य केंद्र था। किंतु इतका यह तात्पर्य नहीं कि यह वहाँ की शैली थी। गुजरात उस समय जैन संप्रदाय का मुख्य केंद्र था, फलतः उसके लिये हजारों-हजार निवित पुस्तकें बनती थीं, पर अन्य केंद्रों में भी ऐसे चित्र बनते।

अतएव गुजरात को 'गुजरात शैली' नाम का आग्रह न करना चाहिए, जिसकी प्रकृति आज गुजराती विद्वानों में पाई जाती है। एक प्राचीन और महान् संस्कृति की परंपरा रहते हुए भी गुजरात को एक ऐसे कला-आभाव के पीछे न दौड़ना चाहिए जिसमें न सौंदर्य है, न रेखाओं का दम-स्वम और न कल्पना की उड़ान। यह हास तो जैसे उपहास की नींव पादताडितकम् के समय था वैसा ही आज भी है।

अच्छा तो इन चित्रों का बोध कराने के लिये कौन-सा नाम उपयुक्त होगा !

कुछ वर्ष पहले हमने इसका नाम 'उत्तर-मध्यकालीन-शैली' निचारा था, परंतु उक्त अभावों के कारण यह भी महिम्न-भारत-शैली की भांति तथोप है, साथ ही इसमें अतिव्याप्ति दोष भी है, क्योंकि इसी काल की पाल (§ २५ क) तथा क० भी० शैलियाँ (§ २५ ग) इस शैली के बाहर हैं। फलतः बहुत जहापोह के बाद हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि इसका एकमात्र समुचित नाम अपभ्रंश शैली हो सकता है।

जब इन चित्रों का आलेखन कोई नया उत्थान नहीं, प्राचीन शैली की विकृति मान है तो अपभ्रंश ही एक ऐसा शब्द है जिसके द्वारा उन विकृतियों की समुचित अभिप्राय ही नहीं व्यक्तता भी हो सकती है। इसी प्रकार उक्त विकृतियों के समन्वयपूर्ण जिस निबल्य से यह आलेखन बना है, उसके अर्थ में यहाँ शैली शब्द को लाना चाहिए।

इस सङ्गाव और अवःपतन के पुनः में जिस प्रकार, निबल्लों का यह अपभ्रंश देश के अधिकांश में व्याप जाता है, उसी प्रकार प्राकृत भाषाओं का अपभ्रंश भी देश के अधिकांश में, साहित्यवाहक के रूप में, फैल जाता है। इतना ही नहीं, अपभ्रंश शैली का अर्थ से इति तक का काल तथा अपभ्रंश भाषा के साहित्य का आरंभ और समाप्तिकाल प्रायः एक है।

अपभ्रंश भाषा से विचकला का यह स्वभाव-लेख पूर्व महामासिक भी अपभ्रंश शैली नाम का समर्पक है। इस महामासिक की उत्त काल के विचकला कवि राजशेखर ने भी लक्ष्य किया था। तभी उसने अपनी 'काव्यमौलि' में, विचकारो को—कविसमाज में—अपभ्रंश भाषा के कवियों के साथ विद्वानों का विधान किया है।

ख-१. अपभ्रंश शैली के चित्र—केवल वाले अपभ्रंश शैली के चित्रों के उपरान्त इसके सबसे प्राचीन उदाहरण श्वेतांबर जैन संप्रदाय की निशीधचूर्णी नामक ग्रंथ की ११०० ई० की एक प्रति में हैं जो पाटन के ग्रंथी ना पाटन के ग्रंथ-भंडार में है। इसके बाद के उदाहरण भी तालपत्र पर लिखित श्वेतांबर जैन पोथियों में ही हैं, जिनका समय ११०० ई० से १५०० ई० तक है। इनमें की कई मुख्य प्रतिमाँ ये हैं—१—लंभात के शांति-नाथ-भंडार में ११२७ ई० के बाता तथा तीन अन्य ग्रंथ सूत्र, २—उसी भंडार में ११४३ ई० की दशकैकालिक लघुश्रुति, ३—बड़ौदे के निकट एक जैन पुस्तक-भंडार में ११६१ ई० की एक ही पुस्तक में ओष-निधुक्ति आदि सात ग्रंथ, इनमें सोलह विद्या-देविनी, सरस्वती, लक्ष्मी; अम्बिका, नन्ददेवी आदि के तथा कर्मादि वज्र और ब्रह्मशान्ति वज्र आदि के एकहीन चित्र हैं, (इनमें से सरस्वती के चित्र की परंपरा ग्यालिपर राज्य के सोहानिया नामक स्थान में पाई गई पूर्व-मध्यकालीन सरस्वती की पाषाण प्रतिमा से मिलती है,) ४—पाटन के उक्त भंडार में १२३७ ई० के विषादिलालकापुरग्र-चरित्र, दशम पर्व, ५—लंभात के उक्त भंडार में १२४१ ई० का नेमिनाथचरित्र, ६—पाटन के उक्त पुस्तक-भंडार में १३७६ ई० का कथारत्नसागर तथा ७—बोस्टन (अमरीका) के संग्रहालय में १३९० ई० का आत्मप्रतिफलमचूर्णी।

इन ग्रंथ चित्रों में शैली का पूरा अभाव है, प्रायः एक चौकोर स्थान में एक आकृति दीखती है जिसका कोई निबन्ध नहीं। वस्तुतः यदि आसुओं एवं बाहनों का भेद न हो तो आकृतियों को पहचानना भी संभव नहीं। फिर भी कहीं कहीं उनकी भावमग्नता में सादृश्य है। श्रुतिका प्रायः सादी, एकरंगी होती है।

कच्छे पर के चित्रों में पाटन के उक्त ग्रंथ-भंडार का १४३२ ई० वाला चाँपातेर में प्रस्तुत हुआ पंचतैर्था पट उल्लेखनीय है। इसके चित्रों की प्रतिकृति इतिपत कार्टे और जेटर्स नामक पत्र में (१९३२ ई०, पृष्ठ ७१-७२, ) प्रकाशित भी हो चुकी है। किंतु लंब, कि संश्रुति-इस पट का पता नहीं लग रहा है। इसके बाद वसन्तविलास का नंबर है जिसका उल्लेख ऊपर हो चुका है। देव-दुर्धितक से अब यह भी वाशिंगटन (अमरीका) की फ्री आर्ट गैलरी में पहुँच गया है। इन पट चित्रों में काफी समीक्षा दीखती है। विशेष रूप से वसन्त विलास के चित्रों में तो जैसे साक्षात् वसन्त ही उतर आया हो। पुष्पित वन वृक्ष लताएँ, मीरे, फल-फल करती नदी प्रेमी-मुगल की विभिन्न शीश्याएँ, पशु-पक्षी आदि एक नए लोक की अवतारण



करते हैं।

अपभ्रंश शैली वाले कामद पर के चित्र भी सुसज्जित: पोथियों में पाए जाते हैं। इनमें से कुछ का इंगित ऊपर हो चुका है। कल्प-युग की सबसे पुरानी बात निश्चित प्रति १४१५ ई० की है, जो रायल एशियाटिक सोसाइटी, बंबई के पुस्तकालय में है। इन्हीं वर्षों की एक प्रति लीमरी के सेठ आनंद जी कल्याण जी की कोठी में है।

कामद की विशिष्ट प्रतिषों में बीनपुर वाला कल्पयुग है जिसका उल्लेख ऊपर हुआ है। यह स्वर्णाक्षरी में लिखा है और इस समय बगौदे के नरसिंहजी नी पोलवाले ज्ञानमंदिर में संरक्षित है। चित्रों के सिवा इसके हाशियों के अलंकार भी विविध और बड़े ही सुन्दर हैं। इसकी तिथि १४६५ ई० है। मांडू में प्रस्तुत १४३६ ई० वाले कल्पयुग, जो अब राष्ट्रीय संग्रहालय नई दिल्ली में है, के चित्रण बीनपुर वाली प्रति से शैली की दृष्टि से बहुत निकट है। इनमें नए-नए गतिशील सर्पुंजन हैं एवं उनमें सभी हुई रेखाएँ, पुष्ट रंग एवं आलंकारिकता दृश्य है। इस प्रकार मुजतानों के समाधय में, कुछ केन्द्रों में जो नई शैलियाँ उत्पन्न हो रही थी (१२८६), उनका अपभ्रंश शैली पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही था। मांडू में इसी वर्ष तैयार हुई महापुराण की एक प्रति के चित्र लोक शैली के निकट हैं।

अहमदाबाद में मुनि दयाचिन्मयी जी के शास्त्र-संग्रह में कल्पयुग की एक प्रति है इस पर संवत् तो नहीं दिया है, किंतु संभवतः यह १५वीं शती के उत्तरार्ध के उससे भी बाद की है। इस स्वर्णाक्षरी प्रति में अपभ्रंश कला अपनी उत्तमता एवं आलंकारिकता की पराकाष्ठा को पहुँच जाती है। नवाब की सम्मति में इसकी बराबरी करने वाला इस शैली की कोई चीज ज्ञात नहीं। इसके हाशियों पर राग-रागिनी एवं तान, मूर्जना तथा भिन्न-भिन्न रत्नों और माव भंगी आदि के अनेक चित्र नाम सहित अंकित किए गए हैं; राग ही ईरानी चित्रों की प्रतिकृतियाँ भी बनाई गयी हैं।

जैनतर (कामद पर लिखे) सचित्र ग्रन्थों में वालगोपालखण्डि की एक प्रति बोस्टन संग्रहालय में, दूसरी गुजरात के श्री मोगीलाल जयचन्द सविस्त्रा के संग्रह में है। कम से कम दो प्रतिषों प्रिंस आर्थर वेल्स म्यूजियम बंबई तथा एक भारत कला मयन में है; सप्तशती की एक प्रति बगौदे के प्रो० मंजुलाल मजूमदार के संग्रह में तथा अन्य दो भारत कला मयन में हैं। भारत-कला-मयन वाले अबधी कथा-काव्य के पत्रों की चर्चा हो ही चुकी है (देखिये १२५ पृ०)। ऐसे जैनतर ग्रन्थों की और प्रतिषों भी मिलती जा रही हैं। बाबू गोपबल खुति के चित्रों में मानवा पूर्ण एवं सप्तशती के चित्रों से गतिमत्ता तथा ओजपूर्ण लिखाई है।

१३३६ ई० में तुंगभद्रा नदी के किनारे विजयनगर राज्य स्थापित हुआ। शीघ्र ही वह एक साम्राज्य में परिणत हो गया, जिसके अंतर्गत कृष्णा नदीके उब पार का समूचा दक्षिण

भारत था और उससे भी शीघ्र १५६५ ई० में, एक संघर्ष नगर की भाँति शोभला हो गया ('मूर्ति-कला,' § १०७)। वहाँ के अग्रिमि कुम्हारण द्वितीय के मंत्री और सेनापति इस्माया ने १३००-८८ ई० में जिन-कान्ची में एक संगीत-मंडप बनवाया और उसमें भित्ति-चित्र भी लिखा-वाया। इनके अंश अभी तक बच रहे। इनकी शैली सर्वथा अपभ्रंश है। बेलूल वा गुजरात के इस शैली वाले चित्रों से इनमें यदि कोई अन्तर है तो इतना ही कि इनके चेहरे मवाचरम न होकर एकचरम हैं। एकचरम चेहरे भी तो अजंता के सुगंजालीन चित्रों (§ ६८) से लगा-तार चले आते हैं किंतु उनके रिवाज का सबसे पुराना ज्ञात नमूना रायचूर में मिला है। वहाँ के किले में पत्थर पर रेखा चित्र उत्कीर्ण हैं, जो १२६४ ई० के हैं। उनमें के चेहरे व्यापक रूप से एकचरम हैं, अन्यथा वे अपभ्रंश-शैली के हैं।

ग—कश्मीर शैली—तारानाथ (§ २५ क) लिखता है—कश्मीर के सबसे पुराने चित्रकार पुरातन पश्चिम शैली की 'मध्य-देशीय' उपशैली में के अनुयायी थे। किंतु पीछे हसुराज नामक कलाकार ने वहाँ की चित्रकला और मूर्तिकला में नई रीतियाँ चलाई जो उसके (तारानाथ के) समय में, अर्थात् १६०० ई० में चल रही थीं।

खेद है कि इस विवरण के रहते हुए भी इस शैली के संबंध में आज तक कोई खोज नहीं की गई, केवल स्मिथ ने इसके संबंध में इतना अनुमान किया कि कश्मीर के सबसे बड़े सम्राट ललिताद्विष ने ७४० ई० के लगभग कबील-विजय किया था। उसी समय मध्यदेश से, तोहफे के तौर पर, वह अपने वहाँ चित्रकार भी ले गया होगा, जिन्होंने वहाँ, 'मध्यदेश' की उपशैली का प्रचार किया होगा। यह कल्पना बड़ी किञ्च है। मातो स्पेनवाले नई दुनिया के मैक्सिको का चित्रण करते वहाँ के कारीगर अपने देश में ले गए हों! भारत में सनातन सूत्रात्मक एकता के होते हुए ऐसी कल्पना की आवश्यकता नहीं रह जाती। अपने वहाँ जिस प्रकार देश के किसी भी केन्द्र से धर्म, संस्कृति, समाजनीति और राजनीति आदि देश भर में छिटकती रही है उसी प्रकार मध्यदेशीय चित्रकला भी कश्मीर पहुँची होगी। साथ ही स्मिथ ने हसुराज का समीकरण कश्मीर की कुल्पात रानी विरा (१००० ई०) के मन्वी हंसराज से किया। किंतु राजतरंगिणी में इस विषय का कोई दंगित नहीं मिलता कि हंसराज कलाकार भी था।

वस्तुतः कश्मीर चित्र-कला का एक बहुत पुराना केन्द्र जान पड़ता है। अपर भारत में भारतीय चित्रकला के प्रचार का काम मुख्यतः कश्मीर ही के द्वारा हुआ। बहुत वर्ष पूर्व प्रसिद्ध इटाली विद्वान् मिकेले गुन्नि ने पश्चिमी तिब्बत में ऐसी एक शैली का पता लगाया था। ये चित्र प्रायः ११वीं-१२वीं शती के माने गए थे और तिब्बत के अन्य क्षेत्रों शैलियों से



फिलजुल हो भिन्न थे। इनकी मूलकृतियाँ ही भारतीय नहीं, वरन् उनके बस्तामूरणों में भारतीय संस्कृति स्पष्ट दीखती है। ऐसा समझा जाता है कि वे तत्कालीन कश्मीरी चित्रकारों के बनाए हुए हैं क्योंकि इस काल में पाँचवी तिब्बत पर तत्कालीन कश्मीरी संस्कृति का भारी प्रभाव था।

इन चित्रों में अजंता की परंपरा पूर्ण रूप से चली आ रही है, परन्तु प्रायः सर्वत्र अपभ्रंश शैली की प्रमुख विशेषता अर्थात् 'फरली आंख' दीखता है। इस प्रकार तागनाथ की उक्ति का पूर्ण समर्थन हमें इन चित्रों के द्वारा होता है; परंपरा (= नागर शैली) के साथ (हमुराज द्वारा प्रवर्तित नई रीति चाली) 'फरली आंख' विद्यमान है।

राजस्थान शैली (§ २६), मुगल शैली (§ २५) और पहाड़ी शैली (§ ४६) के निर्माण में भी कश्मीर शैली का हाथ रहा है। बल्कि वहाँ तक कहना असंभव नहीं होगा कि अफगान-कालीन मुगल शैली अनेक अंशों में इसी कश्मीर शैली का स्वामन्तर है; इसी प्रकार पहाड़ी शैली के उद्भव में भी इसका अंश है (§ ४६)। वहाँ पर केवल इतनी सूचना देनी है कि १५वीं शती से १८ वीं शती तक के भारतीय चित्रकला के इतिहास में कश्मीर शैली का महत्वपूर्ण स्थान समझे बिना वा उसके विषय में पूरी छानबीन किए बिना, कोई ठोस काम नहीं किया जा सकता, अतएव विद्वानों को इस ओर प्रवृत्त होना चाहिए।

५—सिंहल के भित्ति-चित्र—सिंहल के पोलोन्नरुस नामक स्थान में अनेक मन्दिर और मूर्तियाँ हैं। उनमें से एक में १२वीं-१३वीं शती के कितने ही भित्ति चित्र बने थे। लेख है कि समुचित रक्षण के अभाव में, हाल ही में, इनका अधिकांश नष्ट हो गया। इनमें जातकों के चित्र भी थे। शैली के अनुसार ये केवल (§ २० क) के उन भित्तिचित्रों के, जिनमें अपभ्रंश शैली का आरंभ नहीं हुआ है, फलतः पाल शैली के बहुत निकट है।

### § २६. उत्तर-मध्यकाल में बृहत्तर भारत की चित्रकला—

क—तिब्बत, चीन, नेपाल—राजनीतिक पूर्व-मध्यकाल के आरम्भ में तिब्बत के लोग निरक्षर थे। किन्तु तीन ओर से भारतीय प्रदेशों और बौद्धों और से चीन द्वारा वहाँ प्रकाश पहुँचा। खुतन और कुचा में जो भारतीय लिपि प्रचलित थी वह ७वीं शती के आरंभ में तिब्बत भी पहुँच गई। ६३० ई० में खोङ्खन-गंबो ने वहाँ एक साम्राज्य स्थापित किया उसने नेपाल के राजा और चीन के सम्राट की बैठियाँ बनाही थीं। वे दोनों बौद्ध थे। तिब्बत के बीकन पर उनका बड़ा प्रभाव पड़ा। ६४१ ई० में हर्ष ने अपने दूत चीन भेजे जो दो वर्ष बाद तिब्बत के मार्ग से लौटे। इस प्रकार भारत और चीन के बीच तिब्बत का मार्ग चल पड़ा। इसके बाद तिब्बती शासकों ने भी नेपाल, मगध और कन्नौज से लगातार सम्बन्ध

भारत  
की  
चित्रकला

बनाये रखा।

६ठी शती में महापान सम्प्रदाय के अंतर्गत बौद्ध बाममार्ग, वज्रयान का जन्म दक्षिण भारत में हुआ। ७४७ ई० में नालंदा के आचार्य शक्तिरक्षित निमन्त्रण पाकर तिब्बत गए। फिर १०४०-४२ ई० में विक्रमशिला से आचार्य दीर्घकर श्रीशान तिब्बत गए। इस प्रकार वहाँ वज्रयान की बड़ जमी जो आज तक लामा-धर्म के रूप में प्रचलित है, अस्तु, भारतीय धर्म के साथ-साथ भारतीय कला का भी तिब्बत में प्रचार हुआ। तिब्बत के १०वीं-१२वीं शती के चित्र पाल शं ली के बिलकुल पास है। वहाँ से यह शैली मंगोलिया और चीन की ओर बढ़ी जिसका परिणाम यह हुआ कि वहाँ के चित्रों में भारतीय प्रभाव की एक वृत्तरी लहर आई। फलतः इस काल के चीनी चित्रों में पहले से भी अधिक भारतीयता पाई जाती है।

चित्रविद्या के संबंध में तिब्बत, भारत के साथ-साथ अफगानिस्तान का भी श्रुती है। वहाँ के ७वीं-८वीं शती के चित्रपट, विधान में तिब्बती पटों के पूर्वज हैं।

इसी शक्ति चीन ने चित्रविद्या में यदि तिब्बत से लिया तो उसे दिया भी। फलतः तिब्बती कला में चीनी प्रभाव भी पाया जाता है और वहाँ ( तिब्बत में ) चित्रों के दो प्रकार मिलते हैं। एक तो जो प्रायः सर्वथा भारतीय है। इसके अंतर्गत वहाँ के पुराने भित्तिचित्र और चित्रपट हैं, जो रेशमी वा खुरी कपड़े पर बनते हैं तथा जिन्हें वहाँ एवं नेपाल में 'थानका' कहते हैं। दूसरा, जिस पर चीनी प्रभाव है। तिब्बत के आधुनिक पट प्रायः इसी वृत्तरी श्रेणी के हैं। इनमें अधिकतर बुद्ध के रूप रहते हैं जिनका निर्माण प्रमाण के अनुसार बड़े हुए नियमों पर, किया जाता है<sup>१</sup>। इनमें विशेष कला नहीं रहती। फिर भी कोई-कोई तिब्बती चित्रपट रंग और रचना की दृष्टि से बड़े मार्कों के होते हैं। इस प्रकार का एक पट पटना संग्रहालय में है जिसमें भैरव वहाँ के किसी भयानक देवता का ध्यान है, जो अच्छी से अच्छी पाल-कालीन रचना से टकर लेता है, सारे चित्र की मूलक ( टोन ) श्याम-कृष्ण ( ब्लू ब्लैक ) है। तिब्बत तथा नेपाल में ऐसी साँचि पोथियाँ भी तैयार होती आई हैं जिनमें पाल-कालीन पोथियों की परंपरा है। ये अकसर काले कागद पर सोने वा चाँदी के अक्षरों लिखी होती हैं।

तिब्बत ने ठीक चीनी प्रभाव नेपाल को भी दिया। इस प्रकार वहाँ भी चित्रकला

१—राहुल जी ने तिब्बती चित्रकला के विधान और प्रमाण आदि का प्रायः समस्त अर्धत ना० प्र० प० ( नवीन० ) भाग १८, पृ० ३२५-३४६ में किया है। इससे पाया जाता है कि पुराने भारतीय वा इधर के मुगल शैली आदि के विधान से वहाँ विशेष अन्तर नहीं। यही विधान प्रायः सारे एशिया का है।



को भारतीय और चीनी प्रभाव पुच्छ शैलियाँ चली आती हैं। नेपाली चित्रपट (थानका) लिम्बूवा पटों का मुकाबला करते हैं और वहाँ भी अभी तक पाल-कालीन चित्रित पोथियों की परंपरा चालू है जिनमें तिब्बत की मॉलि काली जमीन पर खोने चाँदी के अक्षर होते हैं। नेपाल रोगनी (अर्थात् तेल के पक्के रंगों वाले) चित्रपट भी बनाता है। संभवतः यह उसका निष्कर्ष है, क्योंकि इस विधान पर न तो पश्चिमी प्रभाव है, न ऐसा काम तिब्बत आदि में होता है।

पोंखे से नेपाल की चित्रकला पर मुगल-शैली का भी प्रभाव पड़ा। पर इसकी एक अलग शाखा है: धार्मिक चित्रों में वे ही विशेषताएँ और शैलियाँ चली आती हैं जिनका उल्लेख ऊपर हुआ है।

जिस प्रकार तिब्बत ने चीन की चित्रकला को प्रभावित किया उसी प्रकार नेपाल ने भी अपने कलाकार उधार भेजे। इसका एक निर्विवाद उदाहरण प्राप्त है। १२७६ ई० में चंगेज खान के तीसरे उत्तराधिकारी कुबलाख खान के शिल्प-कौशल संबंधी कारखानों का व्यवस्थापक एक नेपाली कलाकार नियुक्त हुआ। उसने अपने चीनी स्वामी के लिये बहुसंख्यक मूर्तियाँ और चित्र बनाए तथा शागिर्द भी तैयार किया।

नेपाल के चित्रकार तिब्बत में भी बसे और वहाँ की भारतीय परंपरा बनाए रखने में सहायक हुए।

१३वीं १४वीं शती की तिब्बत, चीन, नेपाल की चित्रकला में आदान-प्रदान की भारा-प्रतिभारा के कारण एक व्यापक समानता है।

कश्मीर और तिब्बत का इस काल में और इसके बाद चित्र-विषयक क्या संबंध था, यह खोज की वस्तु है।

ख—अपर-भारत—इस काल में चीन, तिब्बत और सबसे बढ़कर मंगोलों के आतंक-युग अपर-भारत की संस्कृति नष्ट-भ्रष्ट हो रही थी, फिर भी वहाँ की चित्रकला किसी न किसी रूप में १३वीं शती तक जीवित थी, क्योंकि उसका संबंध भूमि से था और धार्मिक कृत्यों में अक्षर चित्रों की आवश्यकता पड़ती थी एवं उपयोग होता था। मार्को पोलो के यात्रा-वृत्तान्त में इसके उल्लेख पाए जाते हैं।

ग—वरम तथा स्वयंम—वृहत्तर भारत के पूर्वी भाग से हमारा संबंध प्रायः ६वीं शती ई० पू० से स्थापित हो गया था। कमरा: वहाँ की अलम्बता दूर की गई और आर्य सभ्यता का प्रसार हुआ। ५८ ई० पू०-७८ ई० में वहाँ भारतीय बस्तियाँ खूब बढ़ी और कई भारतीय राज्य स्थापित हो गए। इनमें से उस क्षेत्र में, जिसे आकलन बरमा कहते हैं, ८वीं

शती में पुराने काल में एक नई राजधानी निवेशित हुई। वहाँ के कई मंदिरों ( पगोडा ) में भित्ति-चित्र बने हैं। इनमें अधिकांश ११वीं-१२वीं शती के हैं। उनमें कहीं तो पाल-शैली की छाप है और कहीं स्पष्ट रूप से अपभ्रंश शैली का आलेखन है जिसकी चर्चा ऊपर हो चुकी है।

स्वाम में भी अपभ्रंश शैली से प्रभावित चित्र पाए गए हैं; इसकी चर्चा ऊपर हो चुकी है। इनके सिवा वहाँ वाट-सी-हुम में १४वीं शती के, पत्थर पर उत्कीर्ण कुछ रेखा-चित्र हैं जिनमें स्वामी शैली की कोई विशेषता नहीं पाई जाती। वे सिहल के पोलोनाकुर के उच्च १२वीं-१३वीं शती वाले भित्ति-चित्रों से इतने अधिक मिलते हैं कि, कुमारस्वामी के अनुसार, उन्हें सिहली शिल्पियों ने ही बनाया है। स्वाम की चित्रकारी को—भित्ति-चित्र, पुस्तक-चित्र और चित्रपट के रूप में पाई जाती है—कभी बहुत ऊँचे दरजे तक नहीं पहुँची। हाँ, वहाँ बुद्ध के धाम (=जाचित, लैकर) में निस्तब्ध बहुत उत्कृष्टता प्राप्त की है। इस शिल्प के मन्दिर के द्वार और विड़कियाँ किताबों के पुट्टे एवं पेटियाँ बनती हैं।

## पाँचवाँ अध्याय

§ २७. १४वीं शती से सांस्कृतिक पुनरुत्थान—राजनीतिक इतिहास के अनुसार मध्यकाल का अन्त और अर्धानीन काल का आरम्भ १५०८ ई० से होता है। किन्तु जहाँ तक संस्कृति का सम्बन्ध है, १५वीं शती से एक निश्चित और व्यापक पुनरुत्थान प्रारम्भ हो जाता है। यह वह समय था जब गुजरात, मालवा और जौनपुर की स्वतन्त्र सल्तनतें स्थापित हो गई थीं। ये तीनों ही संस्कृति और उदार शासन की केन्द्र थीं।

इस सांस्कृतिक नवयुग के अन्तर्गत हम जिन विषयों की उन्नति को गिनते हैं उन्हें अब एक-एक करके लेंगे—

क—संगीत—जौनपुर के इब्राहीमशाह शाही (१४००—१४२६ ई०)



तथा उसके पौत्र हुसैनशाह शर्की (१४५७—१४७६ ई०) के दरबारों में भारतीय संगीत की विशेष उन्नति हुई। वहाँ से स्याल-नायकी की एक नई पद्धति चली और कम से कम तीन नए रागों की उत्पत्ति हुई।

इसी शर्की सल्तनत में उस इलाके के, जिसका केन्द्र कड़ा-मानिकपुर था, शासक मलिक सुलतानशाह के पुत्र बहादुर मलिक ने संगीत के जाँचोंद्वारा और संवीचन के लिये एक बृहत् सम्मेलन किया जिसमें चारों दिशाओं के कलावंतों को एकत्र करके तथा संगीतराजकार आदि संगीत के अंतराह ग्रन्थों को बढोकर सब विवादास्पद बातों का निर्णय कराया और १४२८ ई० में संगीतशिरोमणि नामक ग्रन्थ प्रस्तुत कराया जिसमें कुल निर्णीत बातें निहित थीं। शीघ्र ही इस ग्रन्थ का प्रचार दूर-दूर तक हो गया।

इसी समय के लगभग, मेवाड़ में प्रतापी और कलाप्रेमी महाराजा कुंभा का राज्य प्रारम्भ हो चुका था। वह भी बड़ा संगीतप्रेमी, गायक और निपुण पीणा-वादक था। उसने संगीत पर संगीतराज नामक ग्रन्थ लिखा, संगीतराजकार और गीतगोविंद की टीका की तथा अनेक देवताओं को गेय स्तुतियाँ भी बनाईं। उपर कश्मीर में शरम उदार शासक जैनुल आब्दीन अन्य कलाओं की उन्नति के साथ-साथ संगीत की उन्नति में भी प्रवृत्त था। उसके दरबार में भारतीय राग और पद गाये जाते थे तथा तीन ब्रह्मती थी। उक्त संगीतशिरोमणि की एक प्रति उसके पास उपायन में पहुँची थी।

इन्हीं दिनों बालिबर का अधीश्वर मान सोमर हुआ जो संगीत का बहुत बड़ा कोविद और भूपद गायकी का प्रवर्तक था। नाटक नरार-बैजू आदि जो इन्हीं की शिष्य-मंडली में थे, देश में दूर-दूर तक फैल गये थे। इन्होंने मान-कुटुहल नामक संगीत के एक उत्कृष्ट ग्रन्थ की रचना की थी जिसका मूल तो अभी तक अप्राप्य है किन्तु इसका औरगणेश कालीन फारसी अनुवाद मिल चुका है।

विरहूत में विद्यापति और बंगाल में चंडीदास भी इसी शती में हुए। उनके गेय पदों के कारण उन प्रांतों में भी संगीत के विशेष पुनरुत्थान की सम्भावना होती है।

सारांश यह कि देश भर में संगीत का पुनरुत्थान प्रारंभ हो गया था।

स—वास्तु—उत्तर-मध्यकाल की आरम्भिक शतियों के साथ वास्तु-कला एक प्रकार से अस्त हो जाती है। १३वीं शती के प्रारम्भवाले कुतुब की

लाठ के सिवा १५वीं शती तक मुसलिम वास्तु का भी ऐसा एक उदाहरण नहीं मिलता और अंगुलि-निर्देश किया जाय। किंतु १५वीं शती के साथ वास्तु का भी एक निश्चित नव-जीवन आरंभ होता है।

मैसूर में महाराणा कुंभा ने बड़े भव्य और सुन्दर मन्दिर, प्रासाद तथा कीर्ति स्तम्भ बनवाये। उसकी प्रजा ने भी उसका अनुकरण किया। कश्मीर, मालवा, गुजरात और बंगाल की सुल्तानतों ने भी अच्छी-अच्छी मस्जिदें, मकबरे, सराय और महल बनवाये। इन सभी मुसलिम इमारतों का वास्तु और अलंकरण भारतीय है जिसमें साजगरी वास्तु और अलंकरण के केवल वे अंश लिये गये हैं जिनसे चास्ता में कमी नहीं आ सकती थी।

मान तोमर का मालियर दुर्ग और प्रासाद १४८६ ई० में तैयार हुआ। यह वास्तु का बड़ा उत्कृष्ट उदाहरण है। इस प्रकार यह लहर भी व्यापक थी।

ग—भक्ति—१५वीं शती के उत्तरार्ध में रामानन्द ने, जो रामानुज की परम्परा में थे, देशभक्ति के द्वारा अपना प्रचार आरम्भ किया। वे बिना किसी भेदभाव के सभी शिष्य बनाते थे। इसी १५वीं शती में इनके मुख्य शिष्य कबोर हुए जिनका महान् व्यक्तित्व धार्मिक मिथ्याचार और स्वेच्छाचार के विरुद्ध भक्त उठा। उन्होंने शाक्त मत का, जिसका कई रूपों में उस समय जोर था, एवं हिंदू-मुसलिम की वर्मन्धता के कई परिणामों का तीव्र विरोध किया और इन दोनों को निकट लाने के लिये सबसे पहले रहस्यमय निगुंश भक्तिपरा बहाई। महाराष्ट्र में उनके तुल्यकालीन प्रसिद्ध भक्त नामदेव हुए जिन्होंने बाह्य साधनों का बोधापन बताकर मन की शुद्धि और हरि के ध्यान का सच्चा मार्ग दिखाया। इसी शती के उत्तरार्ध में निगुंश भक्ति के सबसे सफल प्रचारक गुरु नानक (१४६८—१५३८ ई०) हुए और इसी शती के बीतते बीतते चैतन्य महाप्रभु (१४८५—१५३३ ई०) ने समुदाय भक्ति का प्रचार करके वज्रपात और वाममार्ग से बंगाल का उद्धार किया। प्रायः इसी समयान्तर में बल्लभानन्द ने ब्रज को अपना केन्द्र बनाकर पड़ी उत्कृष्ट समुदाय-भक्ति का प्रचार किया। उन्होंने अपनी भगवत्सेवा-प्रवृत्ति में कलाओं को प्रमुख स्थान दिया। ब्रज में आचार्य हित हरिचंश ने भी इसी शती में अपना सम्प्रदाय चलाया। वे उत्कृष्ट पद-रच-विता थे। उनके सम्प्रदाय ने सायबी को विशिष्ट प्रगति प्रदान की।

घ—साहित्य—विद्यापति ने १३८० ई० में अपनी ज्ञानभंश की कीर्ति



लता पूरी की। इसके कुछ ही बाद से १४४७ ई० तक वे मैथिल पद लिखते रहे। नदी काल साहित्यिक संक्रांति का है, क्योंकि कीर्तिलता अग्रभ्रंश की अंतिम गद्य पुस्तक है; दूसरी ओर उनके पदों की रचना ऐसी मैथिल में है जिसका मुँह अग्रभ्रंश की ओर नहीं, वर्तमान मैथिल की ओर है। ऊपर बंगला साहित्य का उदय राजा गणेश (१४०६-१५ ई०) के समय में हुआ। चंडीदान के प्रसिद्ध पद इसी काल के हैं। ऊपर कबीर ने पूर्वी हिंदी में अपने पद दोगे और मोलने रचे। नामदेव ने मराठी के साथ हिंदी रचनाएँ भी कीं।

इस शती के उत्तरार्ध में मानहक ने निरुंण मक्ति के पद गाये और इसके अंत होते-होते वो भी गायक हुए उन्होंने अपनी रचनाएँ कीं। इनमें से केवू बाबरा की रचना में पर्याप्त साहित्यिकता और जगन्नाथ की रीति-कविता का जीव निहित है। सूरदास के पदों का भी बनना संभवतः १५वीं शती से आरम्भ हो गया था एवं रीति कविता के प्रथम कवि गंग भी प्रायः इसी शती के अन्त से कविता करने लगे थे।

अबकी के कथा-काव्य पहले से ही चले आ रहे थे। १६वीं शती तक इनका पूर्ण विकास हो गया था। वद्यपि इनका सबसे जगन्नाथ राज बायसी की पद्मनाभ १६वीं शती के पूर्वार्ध की रचना है किंतु उसके पहले की भी कम से कम चार रचनाएँ थीं जिसका इंगित बायसी ने किया है। इनमें से शेष कुतुबन कृत मुंगारती का रचनाकाल १५०२ ई० है, शेष का उसके भी पूर्व। इस प्रकार कथा-काव्य के साथ ही अबकी के साहित्य का विकास भी १५वीं शती में स्थिर होना है।

इसी शती के अंतिम दशक में बीजापुर से, बैरागी सेना के प्रयाग, पकनी हिंदी और उसके साहित्य का जन्म हुआ जो उर्दू और लड़ी बोली के बीच मध्य का मूल है।

इस प्रकार बाङ्ग मध्य का नवौंन युग भी १५वीं शती से आरंभ होता है।

§ २८. चित्रकला का पुनरुत्थान—इस जोड़से सांस्कृतिक पुनरुत्थान वाली शती में चित्रकला का पुनरुत्थान न हुआ हो, यह असंभव है।

क—ऊपर कह चुके हैं कि 'अपने यहाँ मिलिबिब की परंपरा आज तक चली आई है' (§ २५)। तो, महाराणा कुंभा के वास्तु में उसे निश्चयपूर्वक स्थान मिला होगा। इस काल के राड़ मोड़ (मालवा) के मवन भी भित्तित किए गए थे। जहाँ के गद्दाराइ के मवन में अवशिष्ट मेदनीराय और उनकी पत्नी के चित्र इसके वाली हैं। हाल में ही दंडिया आफिल लाइमेंसी, लंदन के संग्रह से प्रसिद्ध विद्वान -रायर्ट स्कैलरन ने नियामतनामा नामक ग्रंथ की

एक सचित्र प्रति का आविष्कार किया है। यह प्रति १५वीं शती के अंतिम दशकों में सम्भवतः मणि के मुल्तान गयासुद्दीन खिलजी के लिए प्रस्तुत की गई थी। इसमें अनेक चित्र हैं जो भारतीय एवं तुर्कालीन ईरानी शैलियों के मिश्रण से तैयार हुए। इनकी मुखाङ्कितियाँ वेश-भूषाओं एवं संयुक्त में राजस्थानी शैली शीघ्र रूप में वर्तमान है। चेहरे तो प्रायः सर्वत्र ही एकनस्मी हैं ( ई २६ ख )।

इसी के साथ अन्य मुल्तानों की छत्रच्छाया में ईरानी शैली वाले चित्रण चल रहे थे। डा० पट्टिचाउलन ने ऐसे अनेक चित्रों का पता लगाया है। इनमें स्थान स्थान पर भारतीय अभिप्राय हैं।

ख—रागमाला और उसके स्थान इस शती में विद्यमान थे। फिर संगीत की इसी उन्नति के साथ रागमाला के चित्रों की माँग न हुई हो, ऐसा नहीं हो सकता।

ग—कथा-काव्य-की सचित्र प्रतिष्ठा और उसके बाद रीति-काव्य के लुप्तों के चित्र भी अपेक्षित रहे होंगे। और सर्वोपरि—

घ—जिन प्रवर्तकों ने लोक के विचार में उषल-पुष्पल मचा दी थी, उनके चित्र उनके अनुयायियों के लिये आवश्यक रहे होंगे।

ङ—इसी प्रकार मधुश मक्तिमार्ग के मुख्य उपास्य कृष्ण की लीला और श्रुतियों के चित्रों की भी बड़ी माँग रही होगी।

किंतु उक्त सब आवश्यकताओं को स्वीकार कर लेने पर भी प्रश्न यह खड़ा होता है कि इनकी पूर्ति के लिये जो चित्र बनते थे वे उत्तर-मध्यकाल में ज्ञात अपभ्रंश शैली के होते थे वा संस्कृति के अन्य अंगों की भाँति चित्रकला के भी दिन बहुरे थे।

भित्ति-चित्रों के संबंध में अभी तक कोई खोज नहीं हुई है, अतः उनका कोई नष्टा नहीं रह जाता। रागमाला, कथा-काव्य तथा कृष्णलीला और श्रुति के ये चित्र जिनकी चर्चा ऊपर गयाक्रम ई २५ ख तथा ई २५ ख २ में हो चुकी है, इसी शती के बने हुए हैं। उनसे उक्त प्रश्न के विरुद्ध उत्तर मिलता है, क्योंकि ये सब अपभ्रंश शैली के हैं।

परन्तु वहाँ यह बात है वहाँ कुछ ऐसी बातें भी मिलती हैं जिनसे चित्रकला का नवपुग भी १५वीं शती से प्रमाणित होता है। यह उत्पान राजस्थानी शैली के रूप में था जैसा कि हम अभी देखेंगे।

ई २६, राजस्थानी शैली—ङ—उक्त अपभ्रंश चित्रों में से बालगोपालस्तुति की प्रतिष्ठों में वृद्धों की पत्तियों का जो आलेखन हुआ है उसमें अपभ्रंश शैली की वरपरा बिल्कुल खोज दी गई है और उसके स्थान पर एक दूसरा आलेखन काम में लाया गया है।



यह आलेखन १६वीं-१७वीं शती के राजस्थानी शैली वाले चित्रों के चूड़ों का सद्यः पूर्वज है। इसी प्रकार अपभ्रंश चित्रों में स्त्रियों की चोलियों का अंकन रुढ़िगत चलता है; किंतु 'स्तुति' के चित्रों में उनका आलेखन उस प्रकार हुआ जैसा उस समय की स्त्रियाँ पहनती थीं, जबकि उन चोलियों के आगे पीछे का पल्ला नीचे से थोड़ा मोड़ा खुला रहता है। आरंभिक राजस्थानी चित्रों में यह बात बराबर पाई जाती है। 'स्तुति' की विशेषतावाली प्रति में एक जगह समाचरम चेहरे के बदले एकचरम चेहरा आया है जो राजस्थानी शैली का निकल है। ऐसे दो एक और उदाहरण भी प्रस्तुत किए जा सकते हैं। इन विशेषताओं से जान पड़ता है कि उस समय राजस्थानी शैली चल पाई थी जिसकी उक्त विशेषताएँ अपभ्रंश चित्रों में ली गईं अन्यथा वे ऐसी संकीर्ण कला में कैसे आ जातीं।

इसी काल के कबीर, नानकदेव, हितहरिवंश और बल्लभाचार्य की छवियाँ भी मिलती हैं। यद्यपि ऐसी शबोही का समय अपेक्षाकृत दूर का है, किंतु उनकी आकृतियाँ इतनी निश्चित हैं और उनमें इतनी वास्तविकता है कि वे सर्वविध रूप से असली और समसामयिक चित्रों की पारंपरीय प्रतिकृतियाँ प्रमाणित होती हैं। इन चित्रों में अपभ्रंश शैली की कोई धुन नहीं मिलती और न उस शैली में ऐसी शबोह लिखने की शक्ति हो थी, अतएव ये तीनों ही छवियाँ मूलतः राजस्थानी शैली की हैं।

रामती और बाबबहादुर के वन-विहार और शिकार के चित्र तथा रामती की अकेली छवि भी परंपरा से चली आ रही है। इनमें भी मूल राजस्थानी प्रकृति अभी तक जीती जागती है। रामती-बाबबहादुर की कहानी १५६२ ई० तक तप रही चुकी थी। अतएव इन चित्रों के बीच उसके पहले के होने चाहियें।

उपर एक कल्पवन की आयु पत बने राग-रागिनी और नृत्य के कारण आदि के चित्रों का उल्लेख हुआ है (§ २५ ख १)। इनकी शैली अपभ्रंश होते हुए भी इनमें जो पौने-दो एवं डेढ़चरम चेहरे हैं उनपर स्पष्ट राजस्थानी शैली का प्रभाव है। ऐसा प्रभाव इस शैली के अस्तित्व बिना कैसे पड़ता।

कुछ वर्ष पूर्व प्रसिद्ध खोसी कार्ल खंडालावाला ने लिख दिया था कि जौनपुर वाले उक्त कल्प-वन के चेहरे वस्तुतः एकचरमी हैं फिर भी उनमें परली खोल चली आ रही है।

इन प्रमाणों से राजस्थान शैली का आरंभ १५वीं शती के उत्तरार्ध से १६वीं शती के पूर्वार्ध के बीच, संभवतः १५०० ई० के लगभग, सर्वविध रूप से प्रतिपादित होता है।

क—राजस्थानी शैली का अपभ्रंश शैली से, विषयों में उतना अन्तर नहीं है जितना विधान और आलेखन सम्बन्धी कुछ जाती में। जहाँ तक विषयों का प्रश्न है, अप-

अंश शैली की, शबीह के अभाव और जैन चित्रों की प्रचुरता के लिये आरंभिक राजस्थानी शैली से बहुत कुछ समानता है। दोनों में राममाला, शृंगार, श्रुत और कुम्हार के चित्र मिलते हैं। शेषोक शैली में उनकी प्रधानता है, अपभ्रंश शैली में ये गौण हैं।

दोनों में विज्ञान और आलेखन के मुख्य अंतर ये हैं—

अपभ्रंश चित्र मुख्यतः श्रेय-चित्र हैं और इन्हारे कागद पर बने हैं जब कि राजस्थानी चित्र मुख्यतः छिन्न चित्र हैं, अर्थात् वे अलग अलग वस्तुवर्णियों (एक संग्रह बनाये हुए कई पत्र कागद) पर बने हैं (१४० ड.)। दूसरा अंतर एकदशम चेहरे का है। अपभ्रंश शैली में तीर्ण-कोरों वा देवी-देवताओंके सम्मुख चेहरे को छोड़कर, शेष चेहरे सपाचक्ष्म हैं। इधर राजस्थानी शैली में एकदशम चेहरे की प्रधानता है। फिछले अपभ्रंश सपाचक्ष्म चेहरे में परली आँख के विलकुल विकृत एवं निरर्थक हो जाने के कारण और परले गाल के प्रायः निःशेष हो जाने के कारण जो कुछ बच रहता है वह एकचक्ष्म चेहरा है। वहीं आरंभिक राजस्थानी शैली में जो का लो ले लिया गया है। तीसरा अंतर रंगों का है। अपभ्रंश शैली की वर्णिका मुख्यतः लाल, लाजवदी और पीले रंग की (वर्णिका स्थात पीछे से सोना ले लेता) है। इसके विपरीत राजस्थानी शैली का चित्रकार अनेक चटखीले रंगों का प्रयोग करता है और उनका वजन देता रहता है कि, यद्यपि उसके मुख्य रंग भी लाल और पीले ही हैं, वे सब रंग 'बोला' करते हैं एवं आँख लाल-पीले को अनदेखा कर देती है।

इन मुख्य भेदों के लिये राजस्थानी चित्र अपभ्रंश शैली की अन्य विशेष-ताओं—कन्ती-उद्रेह (वास्तविक ड्राइंग), भावी के अभाव, मुद्राकृति, आँख, अलंकरण, पैर पाली एवं कन के आलेखनिक आलेखन तथा इमारत पर के बेलबूटों—को बहुत दिन तक निमाण चलता है। इन तुलनात्मक अध्ययन का कारण यही निकलता है कि राजस्थानी शैली अपभ्रंश शैली का एक नवीन उत्थान है। दूसरे शब्दों में, १५वीं-१६वीं शती से जो अव-नति होती आ रही थी उसके बदले अब उन्नति का कम चल पड़ा।

यह अनुसन्धान गुजरात और दक्षिणी राजस्थान—मेवाड़ में हुआ जान पड़ता है। आरंभिक राजस्थानी चित्रों में अंकित वास्तु १५वीं शती के गुजरात का है। अकबर के समय में गुजरात, अन्य कलाओं के साथ साथ चित्रकला का एक मुख्य केन्द्र था। अकबर के मुख्य चित्रकारों में से कम से कम छः गुजराती थे। अब इसके आगे बढ़िये—१५वीं शती का प्रसिद्ध गुजराती कलानान महमूद बेराड़ा कला का एक प्रमुख समाधिदाता था। कश्मीर



उसका मित्र-राज्य था और वहाँ उस समय जैनुलआब्दीन का परम उद्यत और उदार राज्य था जैसा कि इस अध्याय के आरंभ हो में कहा जा चुका है। ऐसी कोई भी कला न थी जिसे उस महामना ने समझल न किया हो। उस (ई २५ ग) हम देख चुके हैं कि वहाँ अपनी चित्र-कला की एक शैली विकसित थी। इसमें अजंता की समीपता पर्याप्त मात्रा में नजर आती थी जैसा कि हम आगे देखेंगे। सो उधर कश्मीर में और इधर गुजरात में जब ऐसे वास्तविक चित्र थे तो वहाँ से चित्रकारों का इधर आना सर्वथा संभव है। कुंभा ने भी अपनी मुण्डावस्था के कारण कश्मीरी चित्रकार बुलाये हों तो आश्चर्य नहीं। अपभ्रंश शैली से राजस्थान शैली की जो विभिन्नताएँ (अर्थात् मूलनताएँ) हैं, उनमें से कई निश्चयपूर्वक कश्मीर शैली की हैं।

यहाँ तक हमने देखा कि— (१) राजस्थानी शैली का उद्भव अपभ्रंश शैली से, (२) गुजरात—एवं मेवाड़—में; (३) कश्मीर शैली के प्रभाव द्वारा, (४) १५ वीं शती में हुआ। ऐसे कतिपय चित्र प्राप्त हैं जिनमें कहीं पर मुगल प्रभाव नहीं पाया जाता क्योंकि वे निश्चय पूर्वक १५वीं शती की परम्परा वाले रागिनी में का हैं।

इन प्रारम्भिक राजस्थानी चित्रों में पुरुषों का जो पहनावा, अर्थात् पगड़ी, जामा, पांवजामा और पटका, पाया जाता है उसके कारण ये मुगल कला से बहुत नही प्रभावित किये जा सकते क्योंकि यह परिच्छेद मुगल नहीं भारतीय है जिसे अकबर ने कुछ परिवर्तनपूर्वक ग्रहण किया था।

किंतु राजस्थानी शैली के १५वीं शती से आरम्भ के लिये हम उक्त चित्रों की ही साक्षी पर अवलंबित हों, जो नहीं। अकबर के लिये १५६० ई० से आरंभ करके १५७५ ई० तक विस्तार अमीर हम्जा की एक विस्तृत चित्रावली तैयार की गई थी (ई २५ ग १-२)। इस चित्रावली में कितने ही अंश ऐसे हैं जो अत्यंत ही और निर्दिष्ट रूप से राजस्थानी हैं। इनके सम्बन्ध में तर्क की आवश्यकता नहीं। इन्हें देखते ही इनकी शैली के विषय में किसी शंका की गुंजाइश नहीं रह जाती। अतएव इन उदाहरणों के सामने कोई दलील नहीं चल सकती। यदि हम्जा चित्रावली के समय तक राजस्थानी शैली का एक निश्चित रूप न हो गया होता तो वह इसमें कहीं से आती। इस निश्चित रूप के लिये कम से कम पचास वर्ष का समय तो चाहिए।

हमजा नामी वाले उक्त अंशों के अत्यन्त निकटवर्ती रागमाला के भी कुछ चित्र प्राप्त हैं। इनमें की वास्तु शैली अकबर-नामा से कुछ पूर्व की है (फलक ७)। ऐसे चित्रों का

समय हम्मा चित्रकला से दूर नहीं।

§ ३०. राजस्थानी शैली का वर्गीकरण तथा समुचित नाम— डा० कुमारस्वामी ने राजस्थानी शैली का वर्गीकरण पहाड़ी शैली के साथ राजपूत शैली नाम की एक प्रधान शैली के अन्तर्गत किया है; अर्थात् उन्होंने अर्वाचीन काल की भारतीय चित्रकला के मुख्य दो वर्ग रखे हैं—राजपूत शैली और मुगल शैली। किंतु राजपूत शैली मानने की कोई मुंजाइश नहीं है। यद्यपि राजपूत-जाति एक शासक-जाति थी, तो भी एक ऐसी जाति का प्रभाव समष्टि रूप से कला पर नहीं पड़ सकता जिसके देश भर में भिन्न-भिन्न केन्द्र हों, साथ ही परस्पर एवं राजनीतिक परिस्थिति भी भिन्न-भिन्न हों। फिर राजस्थानी और पहाड़ी शैलियों के कलात्मक निरूपण, जैसे—विषयो, अभिव्यक्ति, अंकन शैली आदि में इतना अन्तर है कि दोनों एक शीर्षक के अन्तर्गत नहीं आ सकतीं। पहली मुख्यतः आर्ल-कारिक, दूसरी अभिर्णयनात्मक (नैरात्मिक) कला है। राजस्थानी का जन्म १५वीं शती में अथर्वश शैली से हुआ, जैसा कि हमने अभी देखा है; पहाड़ी का जन्म १७वीं शती में हुआ जैसा कि हम आगे देखेंगे (§ ४६)। यह समय और प्रवृत्ति का अन्तर भी विशेष महत्वपूर्ण है। इन अन्तरों के होते हुए राजपूत नामक एक व्यापक वा प्रधान शैली की स्थापना नहीं टिक सकती।

राजस्थानी शैली के आरंभिक इतिहास के सम्बन्ध में वहाँ अब हम १५वीं शती एवं उसके बादवाले उन चित्रियों तथा चटनाओं की ओर प्रवृत्त होने जिनका स्थायी और व्यापक प्रभाव आगामी शतियों में, वहाँ की चित्रकला पर ही नहीं, समूची संस्कृति पर पड़ा।



## छठा अध्याय

§ ३१. मुगल साम्राज्य का आरंभ—जिन दिनों इधर राजस्थानी शैली (§ २६) का जन्म हो रहा था, उन दिनों—१५८३ ई० की बात है भारत में मुगल साम्राज्य के संस्थापक, अकबर के पितामह बाबर का जन्म हुआ। वह महान् विजेता और संहारक तैमूर की पाँचवीं पीढ़ी में था। बाबर की माता या कोई मातामही चंगेज खान के वंश की, अर्थात् मंगोल थी। इसी से यह वंश मुगल (= मंगोल) कहलाया, अन्यथा यह तुरानी (तुर्क) था। मुगल बादशाहों को जैसे अपनी तैमूरिया (तुर्क) परंपरा का गर्व था, वैसे ही अपनी चंगेज-खानी (मंगोल) परंपरा का भी अभिमान था और वे दोनों कुलों की रीति बड़े गौरव से वर्तते थे।

बाबर के शैशव में तैमूर-वंशियों के हाथ में तैमूरिया साम्राज्य के कई छोटे-छोटे राज्य भर बच रहे थे। उन्हीं में से खान्-सौर प्रदेश के फरगाना राज्य का शासक उमर शेख बाबर का पिता था। बाबर जब बारह बरस का था तभी एक दुर्घटनावश उमर शेख गत हो गया और उसे राज्यासीन होना पड़ा। तभी से बाबर के जीवन में क्लेश-भाटे आरंभ हुए। अंततः १५१३-१४ ई० में, अपने देश से सदा के लिये विदा होकर वह काबुल आया और तभी से उसकी दृष्टि भारत पर गड़ी। १५१६ ई० में उसने भारत पर आक्रमण किया। इन दिनों वहाँ की आंतरिक दशा बड़ी बुरी हो रही थी, फलतः कई मारी लड़ायों के बाद १५२७ ई० में जियज लक्ष्मी ने भारत का राजमुकुट निरिच्छ रूप से बाबर को पहना दिया।

§ ३२. मुगलों में संस्कृति और कला-प्रेम—तैमूरिया वंश आरंभ से संस्कारी और गुणियों का आश्रयदाता था। स्वयं तैमूर बहुत बड़ा संहारक होते हुए भी, कलाकारों का रक्षक था। किसी नगर को जीतकर भले ही उसकी सारी जनता को नष्ट डाले किन्तु कारीगरों को अपनी राजधानी भेज देता था (§ ३३ ख)। तैमूर का पुत्र शाहखन कवि था और उसके दरबार में चित्रकार भी थे, जिनमें से एक शाहखन के राजदूतों के संग चीन तक गया था। १५ वीं शती के अन्त में इस वंश के सुलतान हुसैन मिर्जा ने अपने समय के अच्छे से

अच्छे चित्रकारी को अपने यहाँ रखा था, जिनमें बिहवाद भी था जो ईरानी शैली का सर्वप्रसिद्ध चित्रकार है। इसी जाँति एक अन्य तैमूरिया, बैसुंगर मिर्जा के दरबार में इसी १५वीं शती में मौर अली रहता था जो फारसी लिपि के नस्तालीक नामक भेद का सर्वश्रेष्ठ लिपिकर था।

बाबर में भी यह कुलगत कला-प्रवृत्ति पूर्ण रूप से विद्यमान थी। कवि होने के सिवा यह ऐसा प्रौढ़ गद्य-लेखक था कि उसका आत्मचरित, जो तुर्की भाषा में है, विश्व-साहित्य की चीज है। इस रामकहानी में उसने घटनाओं के बहुत विराद और समीप वर्णन तो किए ही हैं, मनुष्यों के नव शिख एवं प्रवृत्ति तथा स्वाद-जंगम जगत के ऐसे सच्चे और समीप शब्द-चित्र भी खींचे हैं कि मानना पड़ता है कि वह पहुँचा हुआ भुलनिर था; भले ही उसने रंग और तृजिका का प्रयोग कभी न किया हो। बिहवाद के चित्रों की उसने मार्मिक समीक्षा की है अर्थात् वह कर्तों ही नहीं, कला का आलोचक भी था।

हुमायूँ (१५३०-५६ ई०) ने भी वह पारंपरीय दाव पाया था। यह कहना कि उसका कला-प्रेम, विपत्ति के दिनों में उसके ईरान-प्रवास का फल था जहाँ शाहजहमास ने उसे इस ओर प्रवृत्त किया था, गलत है। ईरान में तो उसे निरादर के सिवा कुछ और, बहुत शोड़ा ही नहीं हुआ था। आरंभ से वह अपनी कल्पना द्वारा अनेक कलात्मक चीजें बनवाता था जिनमें चित्रकारी की भी स्थान मिलता था। उसका चित्र-प्रेम इसी से समझा जा सकता है कि अपनी मुद-यात्राओं तक में वह अपने संग ललित पुस्तकें रखता था एवं जब वह शेरशाह से हारकर मारवाड़ और सिंध के दूर मार्ग से ईरान की ओर जा रहा था तो उसके गाँव के साथियों में चित्रकार भी थे। इसी यात्रा में एक दिन वह अपने बेरे में नहाने का कपड़ा पहने बैठा था। कहीं से उड़ता हुआ एक पतंग वहाँ आ गया। बादशाह ने उसे पकड़ कर कतरनी से उसके पर काटे और अपने चित्रकार से उसकी तस्वीर बनवाकर छोड़ दिया।

हुमायूँ ने अपनी विपत्ति का प्रायः एक बरत ईरान में बिताया। १५४४ ई० के अन्त में जब वह वहाँ से काबुल लौट रहा था तो रास्ते में, तबेज में, शीराज़-निवासी खान्जा अब्दुल्लाह नामक कुशल चित्रकार और लिपिकर, जिसकी उपाधि शैफ़ीय कला के कारण शीरकिलम थी, उससे मिला। चित्रकला-प्रेमी बादशाह ने खान्जा को अपने साथ चलने के लिये कहा किंतु वह न चल सका। मगर १५४७ ई० में, जब बादशाह काबुल में पैर जमा चुका तो उक्त खान्जा तथा मौर मंखु नामक चित्रकार का पुत्र मौर सैयद अली नामक जो 'बुदाई' उपनाम से कविता भी करता था, उसकी सेवा में आ गया।

किंतु हुमायूँ के समय तक मुगल दरबार की कोई अपनी चित्रकला न थी। उसमें ईरानी शैली ( § २३ ल ) के अन्तर्गत हिरात की कलम की ही आशय मिला था। अकबर



के समय के इस स्थिति में परिवर्तन हुआ। उस परिवर्तन पर विचार करने के लिये यह आवश्यक है कि उस समय तक की ईरान तथा अन्य मुसलिम देशों की चित्रकारी के इतिहास और विशेषताओं का सिद्धान्तोक्त कर लिया जाय क्योंकि तभी अकबर के आश्रय में जिस चित्रकला का विकास हुआ उसका ठीक-ठीक विवेचन किया जा सकता है।

§ मुसलिम देशों की १६वीं शती के आरम्भ तक की चित्रकला—

क.—ईराक—हजरत मुवा के उपदेशों का अनुसरण करते हुए हजरत मुहम्मद ने, निष्पाद्य वस्तुओं—हथ, फूल और मकानों के चित्र छोड़कर, अन्य चित्रों का आलोचन निषिद्ध करवाया। किंतु ८वीं शती का अन्त होते होते खलीफाओं में यह विषय दृढ़ होने लगा। उन दिनों वाले कगदाद के खलीफा विशाल प्राचाद बनवाने लगे जिनमें मनुष्यों और प्राणिनों की आकृतियाँ भित्ति-चित्रों में हैं। ११वीं शती से जनता भी प्राणिनों के चित्र बनाने लगी।

इस बीच अरबी में धार्मिक साहित्य के सिवा वेसा साहित्य में तैयार हो चला था जिसके प्रति पहले मुसलिम उपेक्षा का कम से कम उदासीनता रखते थे। ऐसी पुस्तकों में विशाल शरीर, शरीर, चिकित्सा आदि के साथ सर्वोपरि अपने पंचतन्त्र का अनुवाद भी है। इस पुस्तक के एशिया एवं योरप के अधिकांश में फैलने की कथा इसकी कहानियों से कम रोचक नहीं। पहले पहल; ६ठी शती में ईरान के सम्राट खुतरो अनुशीरवाँ के राज्यकाल में पंचतन्त्र संस्कृत से पहलवी ( उस समय की ईरानी ) में अनुदित हुआ; ८वीं शती के उत्तरार्ध में इस पहलवी का अरबी अनुवाद हुआ। सम्भवतः पहले ऐसी ही लोकप्रिय पुस्तकों का चित्रण आरम्भ हुआ। इनमें से वैज्ञानिक पुस्तकों का चित्रण आखेटाओं के सुविचार्य किया जाता था। चित्रकला का निदर्शन कथा-वाच्य ग्रन्थ के चित्रों में ही होता था।

११वीं से १३वीं शती तक के अरबी ग्रन्थों वाले चित्र शाय और इराक शीतों के हैं जो ईसाई धर्म से सम्बन्धित थी और इस्लाम के जन्म के बहुत पहले से चली आती थी। यह शैली निर्विवाद रूप से अधि-भारत की चित्रकला ( § २६ ज ) से उत्पन्न थी। जो विद्वान इस दृढ़ तक जाने की तैयार नहीं थे भी इतना तो मानते ही हैं कि, उसके पूर्वतः प्रभावित थी। यह निष्ठ हो चुका है कि ऐसी मरियम और शिशु ईसा का चित्र बौद्ध शरीरों के चित्र से उत्पन्न हुआ है। इस्लाम के उदय से पूर्व बौद्ध सम्प्रदाय एशिया का मुख्य धर्म था, जिसका प्रसार जापान से लघु एशिया तक था। वर्षभर सम्प्रदाय की एक कोने में दबाकर, वह ईरान के भी जापान से लघु एशिया तक था। वर्षभर सम्प्रदाय की एक कोने में दबाकर, वह ईरान के भी बहुत बड़े अंश में फैला हुआ था। अस्तु, उस भारतीय प्रभाव हम इन खलीफा-कालीन कगदाद चित्र के चित्रों पर भी पाते हैं। यों तो प्रायः इन सभी चित्रों में यह प्रभाव विद्यमान है किन्तु कुछ उदाहरण तो ऐसे हैं जिनके सम्बन्ध में कोई नमूना-चल ही नहीं सकता। प्रकाश

में की आकृतियाँ तो मुद्रा और आसन में कुछ के बहुत समीप हैं। इस काल के मिस्र वाले चित्र भी ऐसे ही हैं।

ख—ईरान—इस्लामी प्रचार के पीछे पीछे उक्त शैली ईरान में भी पहुँची। किंतु थोड़े ही दिनों बाद वहाँ मंगोल प्रभाव की लहर आई और ईरानी चित्रकला में चीनीपन व्याप्त हुआ। इस चीनीपन में भी भारतीय प्रभाव था जो बौद्ध मत के कारण चीन पहुँचा था ( § १२, २६ क )। किंतु यह प्रभाव स्वल्प था। हाँ, महमूद गजनवी के आदेश से जो काम बने वा चित्र पर उसकी दरबारी संस्कृति का प्रभाव है उनमें भारतीय अपभ्रंश शैली का प्रभाव कुछ विशेष रूप से गाया जाता है, क्योंकि उस सम्राट के समाज में भारतीय कलाकार भी थे।

ईरान में उक्त मंगोल प्रभाव चल ही रहा था कि १३वीं शती के उत्तरार्ध में मध्य-एशिया में तैमूर का उदय हुआ ( § ३२ )। बहुत बड़ा संहारक होते हुए, भी वह ऐसा कला-प्रेमी था कि जहाँ पर कलाधाम कराता था वहाँ के भी चुने हुए कारीगरों को अपनी राजधानी समरकन्द में भेज देता था। १४०६ ई० में तैमूर की मृत्यु हुई। उसके पुत्र शाहकन ने अपने साम्राज्य के सबसे भीतरी प्रांत पूर्व ईरान के पूर्वी भागवाले हिरात नगर को राजधानी बनाया। उसकी कला-प्रियता के कारण इसी हिरात में ईरानी चित्रकला की एक नई शैली का जन्म हुआ जिसे आज-कल हिरात शैली कहते हैं और पुराने लोग हिरात कलम। भौमिक स्थिति एवं आश्रयदाता के अभिन्न के कारण स्वभावतः इस शैली पर अभि-भारत की चित्रकला ( § २५ ख ) का कासी प्रभाव था। इस शैली में ईरानी कला का जितना उत्कर्ष हुआ उतना तब तक की किसी शैली में नहीं हुआ था।

१५ वीं शती के उत्तरार्ध में उस्ताद बिहजाद इस शैली का सबसे बड़ा चित्रकार हुआ। वह हिरात में ही तैमूर के वंशज हुसैन मिर्जा के दरबार में था ( § ३२ )। १६वीं शती के आरंभ में इस सम्राट्यदाता का अन्त हो जाने पर ईरान के सफवी वंश का पहला सम्राट शाह इस्माईल बिहजाद को तबोज ले गया। इस प्रकार बिहजाद शैली का प्रचार ठेठ ईरान में भी हुआ—और ऐसा हुआ कि उसके पहले जितने बड़े-बड़े चित्रकार हुए थे, लोग उनका नाम तक भूल गये एवं बिहजाद एक स्वर से ईरानी शैली का सर्वश्रेष्ठ चित्रकार माना गया तथा आज तक माना जाता है। बिहजाद की इस श्रेष्ठता का मुख्य कारण रंगों और लिखाई की उत्तमता के साथ-साथ यह भी है कि उसने ईरानी कला में जो भी विजातीय प्रभाव थे, उन सब का बड़ा सुन्दर समन्वय करके उसे एक रूप कर दिया।



ग—भारत—भारत की मुसलिम-विजय के मुख्य उद्देश्यों में धर्म-प्रचार भी था। अतएव यहाँ के मुसलिम-शासन धार्मिक नियमों के अधिक पाबन्द रहे। कलतः मुगलों से पहले के प्रामाणिक मुसलिम-विजय प्रायः नहीं मिलते, मुहम्मद तुगलक (१३२५-५१ ई०) का एक तथा अधिक चित्र कलकत्ता संग्रहालय में है, किंतु यह १८ वीं शती की दकनी शैली वाले शाहनामे की किसी प्रति का प्रका है। इसे किसी आधुनिक कालिए ने बसली पर जमाकर लौकी स्थायी से मुहम्मद तुगलक का नाम लिख दिया है, जिससे हैबल तथा कुमाग्रसामी तक जोला सा गया। अब स्टेज़ा कैमरिश ने अपनी पुस्तक पर सर्वे श्रव पेटींग इन द डेकन' में प्रमाणित कर दिया है कि यह चित्र दकनी शैली का है और १८वीं शती से पहले का नहीं हो सकता।

मुहम्मद तुगलक के उत्तराधिकारी बीरोज तुगलक (१५१-८८ ई०) ने अपनी आत्मकथा लिखी है। उससे पता चलता है कि चित्र-श्रेणी होते हुए भी उनके प्राचादी में, जो प्राणियों के चित्र थे, उन्हें धार्मिक कर्त्तव्यवश पुतवा दिया था और बर्गीचो के रूप अंकित कराए थे। इस एक घटना में उन दिनों के अमरातीय मुसलिम शासकों की सारी भावना निहित है।

इस धार्मिक पाबन्दी का एकमात्र अपवाद मुलतान शम्सुद्दिन (१२११-३६ ई०) का चाँदी का टंक (सिका) है। इसे उसने बंगाल-विजय के उपलक्ष्य में चलाया था। इस पर जोड़ा उड़ाते हुए उसकी बड़ी ही जानशर तस्वीर कनी है। फिर यह भी मानने का पूरा कारण है कि प्रादेशिक सन्ततता में, विशेष रूप से माहू में कुछ सन्धि-प्रतिमा, १६वीं शती के प्रारम्भ में तैयार हुईं। इनमें निगामतनामा नामक पाक-शासन की एक पुस्तक है। इसमें ईरान की शीराज जैन वाली तुर्की शैली के साथ साथ भारतीय अभिप्राय भी स्पष्ट रूप में प्रकट हुए हैं। सम्भवतः यह प्रति स्थानीय गयासुद्दीन खिलजी (१४६६-१५०० ई०) के लिए तैयार हुई थी। यह प्रति अब इंडिया आर्टिस्ट लाइब्रेरी में है। उसके पुत्र एवं उत्तराधिकारी नासिर शाह के (१५०-१० ई०) के लिए सोरती की एक सन्धि प्रति राष्ट्रीय संग्रहालय नई दिल्ली, के संग्रह में है। इसके चित्रों में भारतीयता का पुट कम है। यह एक चित्ताखीय विषय है कि उक्त दोनों में दो भिन्न भिन्न शैलियाँ प्रकट होती हैं।

मुसलिम-शासकों के उक्त इच्छिकोण में परिवर्तन मुगलों के साथ हुआ, जिसका कुलगत कला-श्रेणी मध्य-एशिया में मूल निवास के कारण था, जहाँ चीन के पड़ोस और बौद्ध प्रभाव के कारण कला पूर्णतः व्याप्त थी।

§ ३४. ईरानी चित्रकला की विशेषताएँ—कई बार और कई ओर से भारतीय प्रभाव पड़ने पर भी ईरानी कला का एक स्वतन्त्र और भिन्न लिखत्व है जो मुख्यतः चीन से सम्बन्धित है उसकी प्रमुख विशेषताएँ ये हैं—

रेखाओं में गति होते हुए भी भारतीय गोलाई नहीं है; कोण है। इसी प्रकार उसमें झील भी नहीं है; चित्रकार, जहाँ जो जो रंग अपेक्षित हैं उन्हें लगा तो जाता है, किन्तु उनमें साधा और उजाला (उज्ज्वल) लगाकर—अंकित वस्तुओं की निचाई-ऊँचाई नहीं दिखाता। परिणाम यह होता है कि रंगीन चित्र भी रंग भर हुआ ठगटा रेखा-चित्र मान रह जाता है। ईरानी चित्र का अन्य निम्नत्व आलंकारिता है, उसके सभी आलेखन आलंकारिक होते हैं। अभिव्यक्ति की अपेक्षाकृत बहुत कमी रहती है। चित्रकार आलेखन मात्र की नकाराती मानता है और नदी, पर्वत, वृक्ष से लेकर पशु, पक्षी एवं मनुष्य तक का आलंकारिक अंकन करता है; नकाराती के रूप में बनाता है। उसकी (लम्बी स्त्री) ललित लतिका और पुरुष सरो का वृक्ष है। इस आलंकारिता के तीन कारण हो सकते हैं—

(१) ईरानियों का उद्यान प्रेम, (२) इस्लाम के प्रभाव से आलंकारिक कला की प्रमुखता, एवं (३) ऐसे ही चित्रों का बुनावट, सुईकारी और इमारती तथा लकड़ी की रंगाई आदि औद्योगिकों में, जिनकी विशेषता तरहदारो ही है, प्रयुक्त होना। ईरानी कला की और विशेषता में सुषुक्पन, नाडुकपन तथा निरलता है। फलतः उसमें प्रकाशता, उदात्तता और घनता (मीडिमाइ) का श्रभाव रहता है और इन्हीं सब विशेषताओं का परिणाम यह होता है कि जब ईरानी चित्रकार किसी घटना या कथानक को अंकित करता है तो उसका यह उद्देश्य गीरा हो जाता है और दर्शक के सामने उसका संयोजन नकाराती की तरह के रूप में उपस्थित होता है, जिसमें गति होने पर भी जीवन का श्रभाव रहता है।

§ ३५. अकबर और उसकी समाश्रित आरम्भिक मुगल शैली—काबुल में राजा बमाकर, १५५६ ई० में किस प्रकार हुमायूँ ने पुनः भारतवर्ष को हस्तगत किया और छः महीने राज्य करके चले बंटा तथा उसका तेरह करस का बेटा अकबर गद्दी पर बैठा (१५५६ ई०), यह सब कथा यहाँ दुहराने की आवश्यकता नहीं। राजनैतिक इतिहास ब्राह्मण ग्रन्थों से सबको विदित है।

अकबर एक 'विभूतिमत्स्व' था। उसमें जिस महापुरुषता का उत्तरोत्तर विकास हुआ उसका मूल मन्त्र 'खुदा कुल' अर्थात् 'श्वसे मेल' था; दूसरे शब्दों में उसका प्रत्येक कार्य समन्वय-बुद्धि की प्रेरणा से संघटित होता था। फलतः उसमें भारतवर्ष की संस्कृति के



साथ ईरान-मध्य एशिया की संस्कृति को मिला देने की लोकोत्तर प्रतिभा और क्षमता थी। इस मेलन में भारतीय संस्कृति की ही प्रमुखता रहती थी क्योंकि, स्वमदरीं अकबर को भारतीय संस्कृति ने अपना अनुगत बना लिया था। यो उसने वहाँ की संस्कृति को देशकाल के अनुकूल बनाने के लिये ही उसमें अपेक्षित परिवर्तन और मेलन भर किये थे। सीकरी का स्थापत्य, ताम्बेन का संगीत, धीनइलाही, अकबर का पहनावा, उसका सामाजिक जीवन, उसका-स्योहार आचार-विचार, रहन-सहन, सारांश यह कि उसकी विचार और कार्य-प्रवृत्ति मात्र उसकी उस मनोवृत्ति की मूर्त उदाहरण है। इसी प्रकार उसकी आश्रित चित्रकला भी उसकी मनोवृत्ति की प्रतीक है, बिना इन आने देखेंगे।

अकबर ने किशोरावस्था में चित्रकारी का अभ्यास भी किया था। इस सम्बन्ध में जहाँगीर ने अपने आत्मचरित में एक मनोरंजक घटना लिखी है—अकबर के विहासनासीन होने पर जब हेमू ने विद्रोह किया और अन्ततः पकड़ा गया तो खानखाना के पिता बैरमशां ने, जो अकबर का अभिभावक था, प्रार्थना की कि हजरत इस काफिर को मारकर गिवा (धर्मपुद्ग) के पुष्पवागी हो। X X आपने फरमाया कि मैं तो इसे पहले ही टुकड़े-टुकड़े कर चुका। फाखल में जब मैं खाजा अम्बुस्लमद शीरीकलम से चित्रकारी सीखता था तो एक दिन मेरी कलम से एक ऐसी लखीर निकली जिसके अंग प्रसंग छिन्न-भिन्न थे। एक पार्श्वकली ने पूछा कि यह किसकी लूत है तो मेरे मुँह से निकल पड़ा—हेमू की।

सघाट होने के कुछ समय बाद ही, प्रायः १५६० ई० से उसने चित्रकला के प्रति अपने रक्तगत प्रेम से प्रेरित होकर चित्र बनवाना प्रारम्भ कर दिया जिसका श्रम उसके जीवन भर चालू रहा। इस सम्बन्ध में अपनी ओर से कुछ न बड़कर, अखुलकल ने आदित-अकबरी में जो कुछ कहा है उसका सारांश देना हम अधिक उपयुक्त समझते हैं क्योंकि प्रामाणिकता के लिये उससे कई प्रश्नों पर प्रकाश भी पड़ेगा।

क—आईन में उल्लेख—आईन के आरम्भिक अध्यायों में से एक मुल्लिख पर है। उसी के अन्तर्गत चित्रकला का विषय भी है, जिसका सारांश इस प्रकार है—

किशोरावस्था से ही श्रीमान की अभिरुचि चित्रकला की ओर रही है और वे सब तरह से उसे प्रोत्साहित करते हैं। चित्रकला को वे अध्ययन एवं मनोरंजन का हेतु मानते हैं। उनके इस पृष्ठपोषण से यह कला उन्नत हो रही है और अनेक चित्रकारी ने प्रसिद्धि प्राप्त की है। निधशाला के दरोगे प्रति सप्ताह समस्त चित्रकारी के काम श्रीमान के सम्मुख उपस्थित करते हैं जो काम की उत्तमता के अनुसार कारीगरों को इनाम देते हैं वा उनका चेहन बढ़ाते हैं। चित्रकारी की सामग्री में बहुत कुछ उन्नति हुई है एवं रंग बनाने का तरीका विशेष

उत्पन्न हुआ है जिसके कारण अब चित्रों की अभूतपूर्व तैयारी होने लगी है। अब ऐसे-ऐसे उत्कृष्ट चित्रकार तैयार हो गये हैं कि इनके चित्र बिह्वान और मूरप के चित्रकारों से टक्कर लेते हैं। इन उत्तम चित्रकारों की संख्या सौ से ऊपर है और जो कारीगरी में पूरे वा मध्यम श्रेणी के हैं उनकी संख्या तो बहुत बड़ी है।

कलम की बारीकी, तैयारी, संवर्णन आदि जो अब के चित्रों में नाया जाता है वह अप्रतिम है, वहाँ तक कि निम्नाया वस्तुओं में भी जीवन जान पड़ता है।

हिन्दू चित्रकारों के चित्र हम लोगों (मुस्लिमों) की भावना से कहीं ऊँचे होते हैं। सारे संसार में ऐसे बहुत कम कलाकार हैं जो उनके समकक्ष हों।

प्रमुख चित्रकारों में निम्नलिखित उल्लेखनीय हैं—

१—तन्ने बनिकासी मीर सैयदखली।

२—शीराज-निवासी स्वाजा खन्दुस्समद। यद्यपि ये चित्रकारी तो पहले ही से जाते थे किन्तु अब से इन पर भीमान् की कुशरति हुई है, यह कला की वास्तव शक्ति के बदले उसकी अन्तरात्मा की ओर प्रवृत्त हुए हैं। स्वाजा के शिष्य भी उस्ताद हो गये हैं।

३—दसवन्त (सम्भवतः जसवन्त)—यह बाति के कहार थे और इन्होंने अपना सारा जीवन चित्रकारी की उपासना में लगा दिया। पहले कला के प्रेम-वश दीवारों तक पर लिखाई करते थे। एक दिन भीमान् का दृष्टि इन पर पड़ी और इनकी योग्यता का देखकर भीमान् ने इन्हें स्वाजा के सपुत्र किया। शीघ्र ही ये अन्य सब चित्रकारों के आगे निकल गये और इस समय के सर्वश्रेष्ठ उस्ताद हुए किन्तु दुर्भाग्यवश इन्हें उन्माद रोग हो गया जिसके प्रकोप में इन्होंने आत्म-घात कर लिया।<sup>१</sup> इनकी अंकित कतिपय कृतियाँ हैं।

४—जसावन—पृष्ठिका बनाने, आकृति के आलेखन, बँदे हुए रंग लगाने, शरीर लगाने तथा चित्रकारी के और कई श्रंगों में यह सर्वोत्तम है; वहाँ तक कि कई आलोचक इन्हें दसवन्त से भी अच्छा समझते हैं।

निम्नलिखित चित्रकारों ने भी प्रसिद्धि प्राप्त की है—

१—केशो, २—लाल, ३—मुकुन्द, ४—मिस्कीन, ५—रुसूलकुल-माक, ६—माफो, ७—जान, ८—महेश, ९—लेमकरन, १०—तारा ११—

सौबिला, १२—हरवंत तथा १३—राम।

१—यह दुर्घटना १९८४ ई० को है।



धर्म ( मुस्लिमधर्म ) के कट्टर अनुयायी, जो धर्मग्रन्थ ( कुरान ) के शब्दों पर ही ध्यान देते हैं, इस कला के विरुद्ध हैं किंतु अब उनकी धारणा भी खुलने लगी है। एक दिन भीमान ने, जब-बे अंतरंग मित्रों के साथ बैठे थे, कहा कि 'ऐसे कितने ही व्यक्ति हैं जो चित्रकला से नफरत करते हैं किन्तु ऐसे लोगों को मैं पसन्द नहीं करता। मुझे तो ऐसा लगता है कि ईश्वर को पहचानने के लिए चित्रकार का एक अनोखा मार्ग है; जब वह किसी सजीव वस्तु की आकृति बनाता है और एक के बाद एक श्रंग-प्रत्यंग लिखता जाता है। फिर भी उसमें ज्ञान नहीं बाल सकता तो हठात् उसका ध्यान ईश्वर की ओर जाता है जो जीवन का एक माय दाता है और इस प्रकार उसके ज्ञान की रुझि होती है।'

चित्रकारी को प्रोत्साहन मिलने के कारण अनेक उत्कृष्ट कृतियाँ तैयार हुईं। फारसी की गद्य और पद्य रचनाएँ चित्रित की गईं। इस प्रकार चित्रों की संख्या बहुत बढ़ गई। हम्बा के किस्से के चित्र बारह जिल्लों में तैयार हुए। चतुर चित्तों ने उनमें के चौदह चौ घसंनों के अद्भुत चित्र तैयार किये। चंगेज-नामा, जफरनामा, यह किताब ( आदित-अकबरी ), रज्जनामा ( महाभारत ), रामायण, नज्ज-दमन ( नल-दमयन्ती ), कलीला-दमना ( पंचतन्त्र ), अथार दानिश ( पंचतन्त्र का दूसरा अनुवाद ) इत्यादि भी चित्रित किये गये।

भीमान ने स्वयं अपनी शब्दों में लगवाई और आज्ञा दी कि साम्राज्य के सब उमराओं की शचीह तैयार की जाय। इस प्रकार एक विशाल चित्रागार प्रस्तुत हुआ। यहाँ कलक ६ में ऐसी ही एक तत्कालीन शचीह प्रस्तुत की गई है। इसका विषय है—बीरबल, जो उस काल के विशिष्ट योद्धा एवं वीरों में से थे।<sup>१</sup> इस चित्र में उनका मनन शील स्वरूप स्पष्ट दीक्षता है। सुगल चित्रकार, किस प्रकार बाह्य साम्य दिखलाने में चतुर थे, वैसे ही व्यक्ति के मनोभावों अपना प्रकृति को भी।

१—शब्द ६ के संग की 'लगाना' किता, जो आज भी चित्रकारी की भाषा में चलती है, विद्ध चित्र की ( § २४ क ) तदर्थीय, फलतः प्राचीन परम्परा की विद्यमानता-सूचक है। ऐसे और शब्द भी हैं, जैसे—खुलाई=उन्मीलन।—उन्मीलित=मूलिकल्पेन चित्रम्—कुमार-अम्ब; बरख मुतान, बैल मुतनी=गो मृत्रिका इत्यादि।

२—बीरबल का चित्ररूपक जैसा रूप तो बहुत बाद, मुहम्मद शाह काल में प्रारम्भ हुआ।

अबुलफाज के इस विवरण में अकबर-कालीन मुगल शैली का प्रायः समूचा इतिहास निहित है। अब हमें केवल उन प्रश्नों पर विचार करना रह जाता है जिनका स्पष्टीकरण उक्त विवरण में नहीं हुआ है। इनमें पहला, इस शैली के उद्गम का है, क्योंकि यह ईरानी कला के भीतर नहीं आती।

स—अकबर शैली का उद्गम—विषयों के अनुसार इस शैली के चित्र चार विभागों में विभक्त होते हैं—(१) अमरातीय कथाओं के चित्र, जैसे—किस्सा अमीर हुम्ना, शाहनामा आदि (२) भारतीय कथाओं के चित्र जैसे—रामायण, महाभारत, नलदमयन्ती आदि (३) ऐतिहासिक चित्र, जैसे—तबारीके—खानदान तैमूरिया (नीचे ख ३, ख ४) अकबरनामा (नीचे ख ३) आदि तथा (४) वाक्य-चित्र। इन चारों विभागों के चित्रों की शैली में एक तो व्यापक समानता है दूसरे इनमें इराक शैली की कुछ विशेषता होते हुए भी इतना निश्चय है कि जिसे चित्रों की जगह भी तिगाह है वह तुरन्त कह देगा कि इराक शैली से इनका दूर का सम्बन्ध है। यह निश्चय स्वयं नहीं बल्कि भारतीय कश्मीर शैली का है जैसा कि हम अभी देखेंगे।

स—१—हुम्ना चित्रावली और उसका निर्माण का। (१५६०-६१-१५७५ ई०) अकबर ने तैयार कराए चित्रों में समकालिकता से सर्वप्रथम किस्सा अमीर हुम्ना के चित्र हैं; अतः उक्त विमर्श के लिए उन्हीं का विश्लेषण उचित होगा, क्योंकि इस शैली की आधा वरथा में निर्मित होने के कारण उनमें इसके मूलतत्त्व तथा विभागीय द्रव्य, पृथक्-पृथक् शोध-पड़ते हैं। आगे तो मिल जुलकर एक हो जाते हैं।

परन्तु पहले हुम्ना चित्रावली का समय निर्णय कर लेना चाहिए, क्योंकि भारतीय चित्रकारी के अधिकांश ऐतिहासिकों ने एक स्वर से इसका आरंभ हुमायूँ के पिछले दिनों में माना है, किन्तु वास्तविकता कुछ और है। इस चित्रावली के विषय में अभी तक चार पुराने उल्लेख मिले हैं—

१—१८ वीं शती के मन्नासिख्त उस्ता में, जिसका सारांश इस प्रकार है—अकबर किस्सा अमीर हुम्ना का बड़ा एमिक था। यहाँ तक कि यह इसके दास्तानों को, कहानी कहने वालों की भाँति, महलों में सुनाया करता। उसने इसकी आश्चर्य घटनाओं को चित्रित भी कराया था। पचास चित्रकारों ने पहले तो मीर सैयदअली 'जुदाई' के, फिर ख्वाजा अबदुस्समद के निरीक्षण में यह कार्य किया था।

२—आनः ने ही बातें १६वीं शती के अन्तवाले सुप्रसिद्ध फरिश्ता में हैं। अर्थात् मन्नासिख्त उस्ता का खोल संस्कृतः फरिश्ता है। अतः उन्हें दुहराना अनावश्यक है।

३—आईन अकबरी में, जिसका अनुवाद ऊपर दिया जा चुका है।



इन तीन उल्लेखों के सिवा अब एक और उल्लेख मिला है। अकबर के दरबार में अब्दुल कादिर बदायूनी (बदायूँ-निवासी) नामक फारसी अरबी आदि का बड़ा पंडित था। वह संस्कृत भी था, अतः बादशाह ने जो भी संस्कृत के अनुवाद कराए, या तो उनमें किए या उनमें उसका हाथ रहा। उसने एक इतिहास भी लिखा जिसमें विशेषतः उसके अकबर-संबंधी संस्मरण हैं। उसकी इस अंशवाली बातें निजी जानकारी की होने के सिवा कहीं सच्ची और सटीक हैं, इसी में—

४—बदायूनी लिखता है कि इस वर्ष (१६० हि० = १५८२ ई०) की घटनाओं में से एक यह भी है कि अकबर ने भारतवर्ष की प्रधान पुस्तक महानारत के अनुवाद की आज्ञा दी। इसका कारण यह था कि बादशाह ने शाहनामा तथा किस्ता अमीर हम्बा की सहाय जिल्दों में, पंद्रह वर्ष के समय में लिखाया था और उनके चिथों में बड़ा खर्च लगा था। विचार यह हुआ कि ये सब कवियों की उपज हैं। पर भारतीय पुस्तकें सत्य हैं—फिर क्यों न हम फारसी में इनका अनुवाद करावें ! ( सारांश )।

इन उल्लेखों से यह तो साफ ही हो जाता है कि हम्बा चिवावली, हुमायूँ ने नहीं, अकबर ने अपने लिए, अपने राज्य-काल में तैयार कराई थी। साथ ही बदायूनी के उल्लेख से इस कृति के काल-निर्णय पर भी विशेष प्रकाश पड़ता है। एक तो वह पन्द्रह वर्ष का समय देता है, दूसरे इंगित करता है कि महानारत के अनुवादार्थ से कुल ही वर्ष पहले यह तैयार हुई थी। इसी प्रसंग में वह यह भी बताता है कि हम्बा चिवावली के तैयार हो जाने के बाद अकबर ने दो और कहानियाँ सुनी और लिखवाईं।

अबुलकलज के संसर्ग से १५७५ ई० के बाद अकबर के विचारों में विशेष क्रांति और गंभीरता प्रारंभ हो गई थी। अब जो प्रयत्न तैयार कराए गए उनका एक दूसरा क्षेत्र था, जैसा हम अभी बदायूनी से सुन चुके हैं। अतएव हम्बा चिवावली की पूर्ति का समय १५७५ ई० के पहले रखना चाहिए, क्योंकि यदि यह इस नए युग के बाद पूरी हुई होती तो उसके बाद अकबर का ध्यान उक्त दो और कहानियों के सुनने तथा लिखाने की ओर न गया होता। फलतः हम इस चिवावली की पूर्ति का समय १५७४—७५ ई० रखते हैं, जो उसके आरंभ काल के विषय में बड़ा अनुकूल परिणाम देता है, अतएव स्वीकार्य है। १५७५ ई० के प्रारंभिक महीनों से पीछे मुड़ने पर १५६०-६१ ई० तक पन्द्रह चांद्र वर्ष ( जिसके अनुसार बदायूनी की गिनती है ) बड़ी कुशादमी से पूरे हो जाते हैं। ये बीस वर्ष हैं जब अकबर अपनी माय माहमअंगा और माता हमीशबानू बेगम मरियम-जमानी से प्रभावित होकर बेरमलू का बन्धन छोड़ राजता है तथा अगले चार-पाँच वर्ष उन्हीं महिलाओं के हाथों में पड़ा है,

अर्थात् १५६० ई० में छुटकारे की कोश लेता हुआ वह छुटपन के उस पातावरमा में पुनः पहुँच जाता है, जिसमें अपनी प्रिय हम्मा कहानी सुनकर बड़ा दुःखा था। अतः १५६०-६२ ई० सबसे अनुकूल समय है जब अकबर को हम्मा-चित्रावली बनवाने का उद्दीन हुआ जो।

हम्मा चित्रपटों में पहनावा—कवचधारी व्यक्तियों को छोड़कर शेष पुरुषों का पहनावा पारंपरीय भारतीय है; अर्थात् जामा जिसके दामन के चारों कोने त्रिकोणाकार में नीचे लटकते होते हैं, और पाचामा। उक्त त्रिकोण दामन कम से कम गुप्तकाल से चला आता था, जिसे अकबर ने सीधा कर दिया था (§ २६ क, नोट-१)। त्री-परिच्छद त्रिकोण दामनवाली लंबी कुर्ती तथा ओड़नी पाचामा है। मूर्तियों से, कश्मीर में इस पोशाक का पता ई० ३री शती से लगता है।

ख-२—इस चित्रावली का निबन्ध—हिण्त शैली की कुछ बातों को छोड़कर, इन चित्रों की अधिकांश बातों में अपना निबन्ध है। यथा—

(१) ये आलेखारिक चित्र न होकर घटना-चित्र हैं, (२) इनमें निरुद्धता नहीं मीझ भाड़ है, एवं प्रकीर्णता तथा उदात्तता है; (३) इनमें संयोजन का एक अपना प्रकार है; (४) इनमें की रेखाओं में गुलाई है और लिखाई में ढोल; (५) इनमें एकचरम चेहरे की अधिकता है जिनकी आँखें पटोलाश्च [§ २५] वा मीनाश्च हैं [§ ३८ क] तथा मानव आकृतियों का आलेखन स्फूर्तिमय है, उनके पहनावे एवं मूषा हिरात से भिन्न हैं; (६) विशेष रूप में भारतीय जिनकी आकृतियाँ दृश्य हैं; (७) इसके जन स्थल, पहाड़, पेड़-पालों कावल, पशु-पक्षी तथा दानवों का आलेखन अलग है, एवं पृष्ठों में केले, वट, पीपल तथा आम और पशु-पक्षी में हाथी, मोर आदि भी हैं; (८) इनमें हाथ पाँव की भारतीय मुद्राएँ पाई जाती हैं तथा जन्मों में विशेष प्रकार की शिकन और कहारान; (९) उनमें के हाथियों में वह मारी परंपरा मौजूद है जो मोएन जो दड़ों काल से चली आती है [§ ४० न], अथवा (१०) हम्मा चित्रों का वास्तु सर्वथा भारतीय है।

ये निबन्ध ऐसे हैं जिनकी परंपरा भारतीय चित्रकला ही में पाई जा सकती है। किंतु इस मालिका के एक चित्र का एक अंश इन सब निबन्धों से कहीं बढ़कर है। इसमें कुछ देवताओं की छवियाँ अंकित हैं। वे पाल शैली की अति निकट परंपरा में हैं। ऐसी परंपरा कश्मीर शैली के अतिरिक्त कहाँ पत्ती थी।



विधान की दृष्टि से भी ये चित्र भारतीय हैं, क्योंकि एक तो परिणाम में ये सदा दो फुट से अधिक लंबे और प्रायः दो फुट चौड़े हैं, दूसरे वे सूती कपड़े पर बने हैं अर्थात् ये पूर्णरूप से चित्रपट हैं। ईरानी चित्र न तो इतने बड़े होते थे न सूती कपड़े पर बनते।

निजत्व के इस विरोधार्थ से यह परिणाम निकलता है कि यद्यपि इन चित्रपटों में ईरानी शैली की हिरात-शाखा का एक खास अंश विद्यमान है फिर भी इसका मुकाबला भारतीय है, जो मुख्यतः कश्मीर और अल्पतः राजस्थानी शैली का है। ऊपर हमने बितनी विशेषताएँ गिनाई हैं प्रायः वे सभी कश्मीर शैली की हैं और समस्त चित्रों में सर्वत्र पाई जाती हैं। राजस्थानी शैली की विशेषताएँ अधिकतर चित्र भर में व्याप्त नहीं उसके भाग विशेष में, एकदौर पाई जाती हैं, सो भी किसी किसी चित्र में (§ २६ का अन्तिम पैरा)। दूसरे शब्दों में यह अकबर-कालीन मुगल शैली आरंभ से ही अनेक अंशों में कश्मीर शैली का अन्तर्गत है जैसा कि हम ऊपर (§ २६ ग) कह चुके हैं।

‘आईन’ से भी हमारा समर्थन होता है। अबुल्फज्ज की इस उक्ति का और क्या अर्थ हो सकता है ?—‘हिन्दू चित्रकारों के चित्र हम लोगों की भावना से कहीं ऊँचे होते हैं। चारों संसार में ऐसे बहुत कम कलाकार हैं जो उनके समकक्ष हों।’ राजस्थानी शैली के लिये तो यह ही नहीं सकती; वह तो अभी विलकुल आरंभिक अवस्था में थी, जिसमें अपभ्रंश के विकार लुप्त हो वे। दूसरी कोई शैली भारत में थी नहीं। फलतः यह कथन एकमात्र कश्मीर शैली के संबंध में ही सकता है जिसके १६वीं शती में अस्तित्व का पता तारानाथ ही नहीं देता, अपितु वह अनुश्रुति भी देती है जो उस्ताद रामप्रसाद के धारण में चली आती है। अकबर शैली से विलकुल मिलते हुए १६वीं-१७वीं शती के अनेक छिद्र चित्र मिलते हैं जिनका विषय मुख्यतः रामायण दशवतार तथा कृष्णचरित होता है। इनके पीछे अकबर संस्कृत श्लोक भी रहते हैं। उक्त धारणवाले इन्हें कश्मीर कलम का बताते हैं। कश्मीर शैली की कला का एवं अकबरी शैली से उसके संबंध का यह जीवित प्रमाण है (§ २७)। जब कैमल आबदीन के समय में वहाँ सभी कलाओं का खूब उत्कर्ष था तो चित्रकला का क्यों नरुद्ध होगा। साथ ही प्राच्य कला के अन्वेषक तुनी नामक इटाली विद्वान् को इसी काल वाले कश्मीरी चित्रकारों के अंकित चित्र भी छोटे तिब्बत आदि में मिले हैं एवं अष्टाक्षर वाले परमानन्द दास के एक पद में कश्मीर के बने दशावतार आदि के चित्रों की चर्चा है।

अब इस सम्बन्ध में इसके सिवा, कुछ और कहने की आवश्यकता नहीं रह जाती कि—अब्दुस्समद के विषय में अबुल्फज्ज के इस कथन की कि—‘किससे इन पर श्रीमान् की कृपादृष्टि हुई है, यह कला की वास्तविकता के बदले उसके अन्तर्भाव की ओर

प्रवृत्त हुए हैं, यही ध्वनि हो सकती है कि अकबर ने पञ्जाब से कश्मीर रौली बहण करायी थी <sup>१</sup>।

भारतीय चित्रकला के सभी विद्वानों का, चाहे वे कुमारस्वामी की दृष्टिवाले हों, चाहे स्मिथ की दृष्टिवाले, ध्यान इस बात की ओर गया है कि—(१) अकबरी चित्रों का निम्न ईरानी कला से बिलकुल वृथक है। स्मिथ ने तो यहां तक निरीक्षण किया कि—पर्वत भी कश्मीरी पर्वतों के लाक्षणिक आलेखन हैं। अतएव ये चित्रपट वहीं के बने होने चाहिए किंतु कश्मीर रौली की विद्यमानता का पता न रहने के कारण वे उक्त दोनों बातों का सामंजस्य न कर पाए।

हम्बा चित्रपटों तथा रज्जनामा वाली उक्त देवताओं की छवियों को जब हम इन मालुओं के साथ देखते हैं तो उन चित्रपटों के उद्भव में कश्मीरी भाग निर्विवाद हो जाता है।

हम्बा चित्रावली के चौदह सौ चित्रों में से अब प्रायः केवल सौ चित्रों का पता है, जिनमें से गिनती के दो भारत कला-भवन काशी, दो बम्बई के भी आर्देसिर के संग्रह में, एक हैदराबाद राजा संग्रहालय में और एक बड़ोदा संग्रहालय में है, शेष सबके सब विदेशों में हैं।

हम्बा चित्रों के बादवाले अकबरी चित्रों में, उनके दोनों तत्त्व ईरानी कला का अनिच्छांश तथा भारतीय कला का सुखांश, एकत्रित हो जाते हैं, जिनके नमूने मुख्यतः अन्य-चित्रों से प्राप्त हैं। अकबर ने जो शायदे तैयार कारवाई थीं उनमें की बहुत ही कम मिली है (फलक—६) जब कि मूलतः उनकी संख्या हजारों रही होगी, अब सारे संसार में उनके सौ से अधिक उदाहरण नहीं रह गए हैं। कालस्य कुटिला गतिः !

अकबर के संप्रदायवाले उसके चित्र मढ़ाकर गले में पहनते भी थे। ऐसे चित्रों का भी कोई नमूना अब तक नहीं मिला। वह प्रथा औरंगजेब के समय तक विद्यमान थी। सम्भवतः वह एक भारतीय प्रथा थी। वैष्णव आठ भी डाकुर जी के चित्र कटुले के रूप में धारण करते हैं।

१—जहाँगीर के प्रिय चित्रकार अबुलहसन (§ ४०) की रौली मूलतः ईरानी थी किन्तु पीछे से वह जहाँगीर कालीन मुगल रौली (§ ४०) के चित्र बनाता। शाहजहाँ के दरबार का चित्रकार मुहम्मद नादिर समरकन्द का था किन्तु वह सर्वथा मुगल रौली के चित्र बनाता बल्कि इस रौली के बड़े ही उत्कृष्ट चित्रकारी में से था। ईरानी चित्र-कारों द्वारा अपने आभूषणों की रचने के अनुकूल मुगल रौली बहण करने के अन्य उदाहरण भी प्राप्त हैं जिससे यह उपरान्त प्रमाणित होती है।



ले—२—अकबर कालीन चित्रित ग्रंथ—अकबर कालीन कतिपय चित्रित ग्रंथ अभी तक बचे हैं। इनमें से कुछ की एकाधिक प्रतियाँ हैं। इसका कारण यह है कि शाही पुस्तकालय आगरे के सिवा दिल्ली और लाहोर में भी था, उपहार के लिये एकाधिक प्रतियाँ तैयार कराई जातीं शाहजादे तथा उमरा (मुख्यतः खानखाना) भी अपने लिये चित्रित ग्रंथ बनवाते और पुस्तक विक्रेता भी ब्राह्मणों के लिये उनकी प्रतियाँ प्रस्तुत रखते। अस्तु, इन प्राप्त पुस्तकों में से कुछ मुख्य की, किन्तु विवरण सहित सूची, उनकी तैयारी के संभावित समयानुक्रम से यहाँ दी जाती है—

(१) तारीखे-खानखाने-तैमूरिया—इसमें तैमूरिया वंश के आरंभ से अकबर शासन के बाईसवें वर्ष (१५७७ ई०) तक का इतिहास है। इसकी सचिव प्रति खुदाबख्श खाँ प्राच्य पुस्तकालय, पटना में है। अतः इसमें दशकंत की कृति भी है, अतः यह उसकी मूल्य (१५८४ ई०) से पहले, संभवतः (१५८२-८३ ई०) में प्रारम्भ हुई एवं संभवतः १५८४-८५ ई० वा उसके तनिक बाद तैयार हुई। इस प्रति पर शाहजहाँ का लेख एवं बादशाही मुहरें भी हैं। (२) रज्जनामा (महामारत)—यह अनुवाद १५८२ ई० में एक वर्ष के सतत परिश्रम और कई दलों के एक संग काम करने से पूरा हुआ और इसकी सचिव शाही प्रति १५८८ ई० में, तीन जिल्दों में, तैयार हुई<sup>१</sup>। संप्रति यह जयपुर राज्य के पोधीलाने में है। संयोगवश नादिरशाह के आक्रमण से एक वर्ष पूर्व मुहम्मदशाह ने इसे महाराज जयसिंह खाई को दे दिया था जिससे सारे संसार की सचिव पुस्तकों का यह कौस्तुभ प्रणि नाश से वा भारत के बाहर चले जाने से बच गया। इसकी अन्य कई प्रतियों का भी पता है। (३) रामायण—जिसकी एक सचिव प्रति जयपुर के पोधीलाने में ठक रज्जनामा के साथ है। एक अमरीका में भी सुनी गई है। (४) बाकअल तावरी (बाबर की आत्मकथा)<sup>२</sup>—तुर्की से इसका फारसी अनुवाद खानखाना ने किया, जिसकी एक प्रति १५८६ ई० में अकबर को भेंट की। स्वभावतः यह प्रति पहली और सचिव रही होगी। संप्रति इसकी तीन प्रतियाँ बात हैं—एक ब्रिटिश संग्रहालय, लन्दन में, दूसरी संहित, लाउय कॅलेक्टन संग्रहालय में, तीसरी फ्रांस के लूव संग्रहालय में। चौथी राष्ट्रीय संग्रहालय, नई दिल्ली एवं पौनबी रुस में है। सम्भवतः लूव एवं रुस वाली प्रतियाँ एक ही

१—संभवतः कुछ समय तक चित्रकारी का एक दल तयारीत में एवं दूसरा रज्जनामा में काम करता रहा

प्रति के कुछ संरक्षित अंश हैं एवं उसका एक भाग ब्रिटेन के बॉटलिंगन पुस्तकालय में भी है। (५) अकबर-नामा—यह १६०१-२ ई० में पूरा हुआ। इसकी एक सचिव प्रति नाउथ कैलिग्टन संग्रहालय में है, जिस पर जहाँगीर का १६०६ ई० का लेख है। यह निश्चित रूप से इसकी प्रथम प्रति है, क्योंकि इसमें सौ से ऊपर चित्र हैं। जिनकी तैयारी के लिए कम से कम चार वर्ष का समय चाहिए। अर्थात् यह १६०४ ई० में बनकर तैयार हुई होगी। इसी सन् में अकबर का अवसान हुआ; अतः राज्यारोहण पर जहाँगीर ने अपना नाम चढ़ाया। अकबर-नामे की एक चित्रित प्रति डबलिन के बैस्टर वेटी के अद्वितीय संग्रह में भी है। यह है तो उसी काल की, किन्तु इसके चित्र कैलिग्टन वाली प्रति की श्रेणी के नहीं हैं। संभवतः यह खानखाना वा किसी शाहजादे के लिये तैयार हुई थी।

इनके सिवा अगवारे सुईली<sup>१</sup> की अकबर कालीन कम से कम चार चित्रित प्रतियों का पता है। इनमें से एक १५६६ ई० में लाहौर में तैयार हुई थी (फ्लक ८) जो अब भारत कला भवन संग्रह में है। दूसरी लंदन के ब्रिटिश संग्रहालय में है। इसके पूर्ण होने का समय १६१० ई० है किन्तु इसके दो चित्र १६०४ ई० के हैं, अर्थात् पुस्तक का चित्रण अकबरकाल में ही प्रारम्भ हो गया था। इसमें दस हिन्दू और छः मुसलमान श्रमियों के आलेखन हैं। तीसरी रामपुर राज्य के पुस्तकालय में और चौथी रॉयल एशियाटिक सोसायटी, लंदन में है। अगवारे सुईली का एककुट चित्र भारत-कला-मन्चन में है जो किसी खचित प्रति का ही पता रहा होगा। अब बसली पर है। इसका चित्रकार कारा है जो अबुलफत्त की आईनवाली सूची में आया है। अतः यह सम्राट के पुस्तकालय की प्रति रही होगी।

फ्लक ८ वाला चित्र अकबर सौत्री की परिपक्वता का एक उत्कृष्ट उदाहरण है। इस दृश्य में अगवारे सुईली की एक कथा अंकित है : एक सम्राट अपनी एक रानी पर बहुत अधिक मोहित हो गया था अतः राज-कार्य में बाधा होने लगी थी। एकवार

१—इस ग्रंथ अनेक चित्रित पृष्ठ कई अमरीकी संग्रहालयों एवं निजी संग्रहों में है।

२—यह पंचतंत्र का एक अन्य फारसी अनुवाद है जिसे १५वीं-१६वीं शती में, मुस्ता हुसैन वायस अल्-काशफ़ी ने अपने आश्रयदाता शेख अहमद-अल-सुईली के नाम पर किया था पंचतंत्र का यह रूप फारसी वाक्य में सबसे अधिक लोकप्रिय है।



जब उसे इस स्थिति का अनुभव हुआ तो उस ने उस रानी को उस से शिक्षा दिया। जानी जो अभिजातिक इन चित्रों की पहली विशेषता होती है, जो निश्चल, परन्तु उदास कदाट उसकी आवाज पालन में तत्पर सेवक, झटपटाती हुई रानी, बघराए हुए अन्य व्यक्तियों (विशेष रूप से एक माँकी जो पाल से ही झिपट गया है) आदि में दृश्य है। तारी घटनाओं को ऐसी मुकुरता से संजोया गया है कि न तो कहीं अधिक भीड़भाड़ है और न कहीं खंडहर है, दर्शक का ध्यान सीधे मुख्य दृश्य पर बाँकर रुक जाता है। दृश्य की मयंकता बढ़ाने के लिए, चीनी प्रभाव वाला एक मगर भी मुँह बाएँ बड़ा चला आ रहा है। चित्र के रंगों में सुफियानापन है, फिर भी वे बंटकर समारथान पर इस रूप से लगाए गए हैं कि चित्र का कोई भी स्थल आवश्यकता से अधिक गौण या महत्वपूर्ण नहीं हो गया है। एकाग्र आकृतियों एवं उनके सबों के अंकन में यूरोपी चित्रों का प्रभाव भी दृश्य है।

अकबर की आशा से पंचतंत्र का फारसी अनुवाद अबुलफज्ज ने सीधे संस्कृत से १५८८ ई० में, अयार दानिश नाम से किया। इसके कुछ सचिव फते इस समय बंबई के एक भारतीय चित्र-भण्डारी के पास विकसार्थ हैं।

इनके अतिरिक्त तारीख रशीदी, दाराकनामा, खन्सा निजामी तथा बहारिस्ताने जामी आदि की प्रतियाँ, इंगलैंड यूरोप और अमरीका के निजी वा सार्वजनिक संग्रहों में हैं। इनमें से कुछ पर तो तिथियाँ हैं। शेष की तिथियाँ निश्चित करने का सीधा मार्ग यह है कि यदि रचना अकबर काल की है तो उसकी विविध प्रति उसके समाप्ति-काल से ओ प्रायः आठेन, कदाचूनी आदि से प्राप्त हो जाता है, बार से सात बरस के मंतर निर्मित होनी चाहिए। यदि ग्रंथ पहले का है तो वेश-भूषा एवं आलेखन शैली, जिसमें अकबरी-काल में ही विकास प्राप्त जाता है तथा चित्रकारी के नाम से जो प्रायः सब चित्रों में पाए जाते हैं, उसका समय निर्धारित करना चाहिए।

उक्त पोथियों के सिवा अनेक पोथियों के छिन्न एवं भी मिलते हैं जो संसार भर के निजी और सार्वजनिक भारतीय संग्रहों में फैले हुए हैं। इस प्रकार का, हरिवंश के फारसी अनुवाद का, जो अकबर ने मुज्जा शरीरी से, संभवतः 'भारत' के अनुवाद के बाद कराया था, एक सचिव फते भारत कला-भवन में है। इसका समय लगभग १६०० ई० में है। इसमें यह कथा अंकित है कि आदि राजा पृथु ने पृथिवी से कहा कि मैं तुम्हें दुईगा, जिसे अस्वीकार कर पृथिवी नाग का रूप लेकर भागी और राजा ने उसका पीछा किया। नाग

हवीं पृथिवी आकाश में भागी चली जा रही है, धनुषाणि प्रभु उनका पीछा कर रहा है। नीचे लड़े लोग चिता और अक्षरज से देख रहे हैं कि अब क्या होता है। इस चित्र में जैसी गति और सजीवता है, रंगों में वैसी ही तरावट और मलाद्विपत भी है।

तवारीख अलफा आदि कितनी पुस्तकों की समूची प्रतिमाँ अभी-अभी तक विद्यमान थीं। भारतीय चित्रों की माँग के कारण चित्र व्यापारियों ने इन्हें बड़ी बेरहमी से छिन्न-भिन्न कर डाला।

ख—४—अकबर शैली की विशेषताएँ—अकबर के पुस्तकालय में चौबीस हजार पुस्तकें थीं। कैसी के देहांत के बाद (१५६५ ई०) उनके संग्रह से भी बार हजार तीन सौ पुस्तकें शाही पुस्तकालय में आईं। लगभग तीस हजार पुस्तकों के इस विशाल संग्रह में हजारों नहीं तो सैकड़ों चित्रित पुस्तकें अवश्य रही होंगी। अब जो बन रहा है वह महा-सागर का एक बिंदु मात्र है।

इनमें के चित्रों के रंग मीने जैसे दबीज और ओपदार हैं। अजुल्फज़ की यह उक्ति कि रंगों के सम्बन्ध में बहुत उज्रति हुई है, इनके देखने से प्रत्यक्ष हो जाती है। इनमें तीन श्रेणियों के रंग का प्रयोग पाया जाता है (१) जुहजुहाते वा चमकते हुए जिनमें मुख्यतः क—हिंदू, प्योड़ी (पीला) और लाकवर्दी (नीला) तथा ख—हिज़ल, गुलाबी और बंगाल (हरा) है; (२) डुले हुए, क—गैर, शिरौजी, रामरज तथा हरा दाया और ख नील तथा स्याही। संकेद का प्रयोग रंगों को हलका करने के लिए वा स्वतन्त्र रूप से हुआ है। अकबर कालीन चित्रों में वे रंग वा इनके मिश्रण, साया का रंग मिला कर, बदरंग नहीं किये गए हैं। इसी से हरदम टटके जान पड़ते हैं।

हम्बा चित्रों के बाद अपने पूर्ण विकासकाल में यह शैली ईरानी, कश्मीर तथा राजस्थानी विशेषताओं को आत्मसात् करके एक बड़े ही सुन्दर रूप में प्रकट होती है। इसके उत्कृष्टतम नमूने—पटना पुस्तकालय वाली तवारीखे खानदाने तैमूरिया, जयपुर का महामारत तथा साउथ कैलिफ़ोर्निया संग्रहालय वाली अकबर नामे की प्रति हैं। प्रथम दोनों में दत्तवंत की कृतियाँ भी हैं। यद्यपि इन दोनों का विषय बिल्कुल प्रांतिकूल दिशाओं का है फिर भी शैली की दृष्टि से दोनों एक हैं। यही एकता इन्हीं में नहीं सभी विकसित अकबरी चित्रों में व्याप्त है, अकबर के पिछात वाक्य 'खुदा डुल' का मूर्तरूप है। इस एकता को हम रेखाओं की गुलाई, आलेखन में बौल, गति, एकचरम चेहरों (१२६ ख), हस्त मुद्राओं, कलों की शिकन तथा कद्दान, हथों के स्वाभाविक आलेखन एवं अभिव्यंजक संयोजन के रूप में पाते हैं, जो कभी



अकबरी चित्र-चित्रों में सर्वथा समान है। इस एकता को हम चित्रों की दो और बातों में पाते हैं—एक तो प्रायः सभी ऐसे चित्र एकाधिक, बहुत करके तीन चित्रकारी के सहयोग से बने हैं। एक ने टिपाई की है दूसरे ने गढ़कारी (= रंगामेची) और तीसरे ने खुलाई। दूसरे इनके अधिकांश कलाकार, प्रायः पंचानबे प्रतिशत, हिन्दू हैं।

इस प्रकार अकबरी शैली अपने विकसित रूप में, अपना निजस्व प्राप्त कर लेने पर भी, सर्वथा भारतीय रहती है, क्योंकि एकता की उच्च विशेषताएँ ईरानी शैली (§ ३४) से सर्वथा विपरीत एवं पूर्णतः भारतीय हैं। उनमें जो कुछ ईरानीयन है वह नक्काशी में वा आलंकारिक आलेखन में है, किन्तु वह गौण है। अर्थात् ईरानी कला की विशेषता इस शैली की एक अवतार न्योरा बन गई है। कारीगरी का उच्च सहयोग उनकी केशियों के समय से चला आता है। एकचश्म चेहरे की भाँति ईरानी शैली में इस चाल का भी अभाव है।

यद्यपि यह शैली अकबर के कारखाने में लालित-पालित हुई भी, किन्तु चित्रकारी के जो विषय आलेखन के लिए दिये गये थे उनमें अधिकांश, जैसे भारतीय लोक वा धर्म कथाओं के एवं अकबर के जीवन के (क्योंकि उस समय के भारतीय अकबर को पूर्व जन्म का तपस्वी मानते थे), उन (चित्रकारी) की भावामिव्यक्ति एवं परम्परा के सर्वथा अनुकूल थे। इसी से इन चित्रों में इतनी सजीवता और उन्मुक्तता पाई जाती है।

सब तो यह है कि अकबरी चित्रकला की अपनी एक अलग शैली है। यदि वह मुगल शैली के अन्तर्गत आ सकती है तो केवल इस कारण कि अकबर मुगल था।

§ ३६. चित्रों और चित्रकारों के प्रति अकबर का भाव—अबुलफज्ज ने आईन में बताया है कि अकबर का चित्र और चित्रकारों से कितना प्रेम था और उनके प्रति उसकी कैसी उदार और आदर बुद्धि थी। उसके कितने ही चित्रकार मन्सबदार एवं ओहदों पर थे। १५७३ ई० में जब उसने, अपने जुने से जुने सत्ताइस सरदारों को लेकर अहमदाबाद पर तुर्कानी भावा किया था तो उसके उच्च दल में तीन चित्रकार भी थे। उसके वहाँ यदि कोई विशिष्ट अतिथि आता था तो उसे अपने चित्र के कारखाने की भी गैर कराता था। जहाँगीर

१—अकबर ने, २३ अगस्त को आगरे से निकलकर दूसरी सितम्बर के अहमदाबाद में मुद्रा शुरु कर दिया था, अर्थात् सारा मार्ग केवल नौ दिन में तय किया था जो उस जाल की सवारियों की दृष्टि से वायुयान की गति हुई।

भारत  
की  
विश्वकला

लिखता है कि अम्बुस्समद को अकबर बड़े सम्मान से रखता था। १५७७ ई० में अकबर ने अम्बुस्समद को अपनी टफसाल का अफसर बनाया था।

§ ३० १६वीं शती में दक्कनी शैली—विश्व के दक्षिण वाले भूभाग में भी विश्व-कला का पूर्ण प्रचार था एवं मध्य काल में वहाँ की प्राचीन परम्परा अबाध रूप से चलती रही (§ २५ ख.२ का अन्त)। विजयनगर साम्राज्य (प्रायः १४४०-१५२६ ई०) के अन्तर्गत लेपाडी नामक स्थान पर अनेक मूर्ति निब हैं, जिनमें वह परम्परा पूर्ण रूप से विद्यमान दीखती है। ऐसा अनुमान होता है कि दक्षिण में ऐसे ही कई और केन्द्र थे। प्रायः १५२७ ई० में दक्षिण के प्रसिद्ध बहमनी साम्राज्य का अन्त हो गया एवं उसका स्थान बीजापुर की आदिलशाही (१४६०-१६२८ ई०) अहमद नगर की निजामशाही (१४६०-१६३३ ई०) एवं गोलकुंडा की कुतुबशाही (१५१२-१६८७ ई०) ने ले लिया। ये सभी सल्तनतें बड़ी विद्या प्रेमी थीं।

१६वीं शती के उत्तरार्ध में इन सल्तनतों का पूर्ण विकास हो चुका था एवं उनके शासक, यथा बीजापुर के अली आदिलशाह प्रथम (१५५८-८० ई०) और इनाहीम आदिलशाह द्वितीय (१५८०-१६२७ ई०) बड़े ही कला-प्रेमी हुए। ऐसी पूरी आशा की जाती है कि इस काल में इन तीनों केन्द्रों में विश्वकला का पूर्ण प्रचार रहा होगा। लेव है कि १६वीं शती वाले चित्रों के जो भी दक्कनी उदाहरण मिले हैं, उनमें यह निश्चय करना असम्भव सा है कि वे कौन से क्षेत्र के हैं। सेक्टर बेटी संग्रह में तुलुम उल उलूम की एक लकड़ की प्रति ऐसी ही है जो अली आदिलशाह प्रथम के पुस्तकालय में थी। परन्तु इसमें भारतीय प्रभाव इतना घना है कि सम्भवतः यह किसी अन्य क्षेत्र से वहीं आई। इनाहीम आदिलशाह के काल से बीजापुरी चित्रों का, विशेष रूप से उनकी शबोहों का एक अच्छा खासा वर्ग मिलने लगता है। इनसे बहुत भिन्न वर्ग की एक काफी बड़ी रागमाला-चित्रावली मिलती है। इसमें रागों के ध्यान, उत्तर भारत के ध्यान से भिन्न हैं। फिर भी इन सभी चित्रों में एक मौलिक साम्य है। उनमें आकृतियाँ जानदार हैं, उनके वस्त्र आदि बहुत विस्तृत हैं, जो चित्र का अधिकांश लेंक लेते हैं, उनपर बड़े बड़े बूटे बने हैं। भवनों के अलंकरण तथा शृङ्खला की, वनस्पति की प्रधानता है। तीव्र वर्णविधान है। अहमद नगर में बनी तारीफ हुसैन शाही की एक प्रति भी ऐसी ही है।

§ ३८ १६ वीं शती में राजस्थानी शैली—इस शती में यह शैली उस अवस्था से कमजोर आगे बढ़ रही थी जिसमें हमने उसे १५वीं शती में छोड़ा है (§ २६ ख)।

इस काल में अनेक चित्रों की तीव्र बाढ़ आ गई। देवी माहात्म्य के चित्रों में कुछ विषयक प्रचंड आकृतियाँ मिलती हैं। युद्ध के ऐसे घोर दृश्यों के द्वारा अपभारण शैली की



पुरानी ककड़ी हुई परम्पराएँ हूँ। इनमें कई चित्रित ग्रन्थ तो लोक शैली के निकट हैं, उनकी सपाटेदार रेखाएँ दृष्ट्य हैं। ऐसा जान पड़ता है कि इन आलेखनों में भी कई प्रादेशिक भेद थे।

दूसरी ओर वैष्णव बाल-गोपाल स्तुति के अंकनों में जीवन का उल्लास भरा पड़ा है, बाल-कृष्ण की लीलाओं के अंकन में वही चादता है जो पेंड्रे गुलसी और सूर के ललित पद्यों में मिलती है और जिनसे हम सभी परिचित हैं, क्या यशोदा का मासक निकालना, एवं बाल-गोपाल की माखन-चोरी, रज-स्तम्भ में प्रतिच्छाया देखना, भूले पर चौड़ना, गाये चराना, गोपियों के साथ वंशी विहार एवं खोंपरि गोवर्धन धारण। गोवर्धन का आलेखन आलंकारिक है। कहीं कहीं, गोचारण दृश्यों में जैसे बाल-गोपाल नाचने की मुद्रा में हो। यह परम्परा तनिक बाद तक भी चलती रही।

अब यह शैली अपभ्रंश शैली के मुख्य गढ़, जैन चित्रित पोषियों पर अपना अधिकार जमाने लगती है। १५६१ ई० की उत्तराध्वयन सुव की एक प्रति चौदा संमहालय में है। इसके चित्रों में हम उक्त संक्रमण के उदाहरण, अर्थात् राजस्थानी और अपभ्रंश शैली का विचित्र सम्मिश्रण पाते हैं। १६वीं शती के साथ अपभ्रंश शैली समाप्त हो जाती है; १७वीं शती में पहुँचकर जैन पोषियों एवं चित्रों में पूर्ण रूप से राजस्थानी शैली का व्यवहार होने लगता है।

पहली आँख के अभाव से मोटे तौर पर राजस्थानी शैली का उद्भव माना गया है। कतुतः यदि हम गुप्तकालीन भित्ति चित्रों से १६वीं शती तक की शैलियों का सिद्धान्तोक्त करे तो हमें एक प्रवृत्ति स्पष्ट दीखेगी—चेहरे पीने दो चरम से एक चरम की ओर आ रहे हैं। अपभ्रंश शैली के कुछ अन्य परवर्ती चित्रों में हमें एकचरमी चेहरे साथ साथ पहली आँख मिलती है, तो १६वीं शती के उत्तरार्ध में धीरे धीरे तिरोहित होने लगती है।

कुछ विद्वानों का मत है कि १५६१ ई० की उक्त प्रति से राजस्थानी शैली का उद्भव मानना चाहिए : संभवतः मुगल शैली के इतर कलाकार जब अपने अपने क्षेत्रों में पहुँचे तो वे मुगल शैली की अनेक विशेषताएँ अपने साथ लाए और यह प्रभाव अपभ्रंश शैली पर पड़े बिना न रह सका जो ५६१ ई० वाली चित्रित प्रति में एकचरमी चेहरे, मुगल कन्-किवास एवं शृङ्खिका के आलेखन में दीखता है।

कतुतः राजस्थानी शैली का जन्म बहुत पहले ही हो चुका था, और उसका प्रभाव जैन चित्रपटों पर हम देख चुके हैं। संयोग-वश, कुछ वर्ष पूर्व १५४० ई० में सूर दिल्ली में चित्रित महापुराण नामक एक दिगंबर जैन ग्रन्थ की प्रति प्राप्त हुई। इसमें प्रायः साढ़े चार सौ चित्र हैं पर एक भी आकृति अपभ्रंश शैली में नहीं। इसी के निकट भारत कला भवन

में कुसुमन इतो मुगावती नामक अवधी काव्य की प्रति है जिसके दो सौ पचास चित्र प्राप्त हुए हैं। इन चित्रों में उन्मुक्त और घरेलू वातावरण है। थोड़ी रेखाओं और रंगों में जीवन आलेखन है। जीवन का व्यापक दृश्य है। हाल ही में ग्रिस अब वेल्स संग्रहालय, बर्मा की लौर चंदा की एक संक्षिप्त चित्रित प्रसि मिली है जो तत्कालीन शैलियों के किसी बड़े ही विशिष्ट रूप का परिचय देती है। हमें भूलना न चाहिए कि १६वीं शती में कई शासक बड़े ही कला-प्रेमी थे—संभवतः यह उनमें से किसी एक की प्राक्-अकबरी राज्याश्रित शैली है।

इन सभी चित्रों में पाघों की प्राक् अकबर कालीन वेशभूषा प्रख्य है। इनके वास्तु भी पूर्ववर्ती हैं। फिर भी इन चित्रों में राजस्थानी शैली की अनेक परवर्ती विशेषताएँ, उदाहरणार्थ उन्मुक्त आलंकारिकता वर्तमान है। कहीं कहीं गतिमत्ता दिखलाने के लिए उड़ते हुए वस्त्रों का प्रयोग किया गया है।

इन चित्रों से यह स्वयंस्फुट है कि राजस्थानी शैली लोक में व्याप्त थी एवं उसका प्रसार राजस्थान की वर्तमान परिधि से कहीं अधिक व्यापक था।

तनिक बाद ही, राजस्थानी का प्रस्फुरित रूप देखने लगता है, जिनमें सर्वोत्तम स्व० नृगनलाल च० मेहता संग्रह के चौर पचाशिका चित्र हैं। ये एक संस्कृत शृंगार काव्य पर आधारित हैं अतः माधुर्य भाव से ओत प्रोत हैं। इनमें नायिकाओं की भिन्न भिन्न मनोदशा बड़े ही मृदु अंकों द्वारा प्रकट हुई हैं। सर्वत्र भाव-शून्य एकचरमी चेहरे हैं, उनकी आँखें बहुत बड़ी हैं और चेहरों के आलेखन में आरम्भिकता है। परन्तु प्रकृति चित्रणों में विशेष आलंकारिकता है, जो प्रत्येक वस्तु को अपने सोंचे में ढालती चलती है। वृक्ष, वनस्पति भी प्रारम्भिक अवस्था में हैं।

यदि इन चौर पचाशिका चित्रों की हम इसी वर्ग के अन्य आलेखनों से तुलना करें तो हमें इनकी विशिष्टता प्रभावित किए बिना न रहेगी। इस वर्ग के अन्य उदाहरण हैं: लाहौर संग्रहालय में लौर चंदा की प्रति जिसमें जीवन की विविधता है, ग्रिस अब वेल्स संग्रहालय वाले गीत गोविन्द चित्र जो अपने गीतमय विधानों, उत्कट प्रकृति-सौंदर्य के लिए प्रसिद्ध हैं, एवं कलाभवन एक अन्य संघर्ष में फैलते हुए भागवत के प्रकांड चित्र। भागवत के इन बड़े दृश्यों में, जहाँ गतिमत्ता है, वहाँ कहीं कहीं गोपों की दृश्य मुद्राओं द्वारा उल्लासमय वातावरण है। इस वर्ग में एक विन्यास वा पृष्ठिका के आलेखन में क्रमशः मुगल प्रभाव दीखने लगता है। फिर भी इनकी, अकबरी चित्रों के अन्तर्गत राजस्थानी शैली से इतनी सम्निधत्ता है कि हम उन्हें अकबर काल के प्रारम्भिक वर्षों से बाद नहीं ले जा सकते। इस वर्ग के साथ ही साथ राजस्थानी शैली परिपक्वता प्राप्त कर लेती है।



गुजरात का पुराना केन्द्र भी राजस्थानी शैली के इस नक्काशगरम्भ में अपना योग दे रहा था। १६वीं शती के उत्तरार्द्ध में अपभ्रंश शैली वाले तथा चरमी चेहरे से वह सर्वथा मुक्ति पा लेता है। इस वर्ग में अजैत-वैष्णव आलेखनों में स्व० मेहता संग्रह की गीत गोविंद चित्रावली बहुत ही प्रसिद्ध है। गीत गोविंद पदावली को प्रायः वेद सौ तनिक बड़े आकार वाले चित्रों में संवर्धित किया गया है। इन चित्रों में वसन्त किलास वाली परम्परा का प्रस्फुटन है, चारो ओर वन वैभव है, बड़ी बड़ी लचीली डालें सारे दृश्यों को घेरे हैं, मधुरों की भरमार है, मागवाकृतियाँ मानो किसी उल्लास से थिथी हुई किसी अज्ञात रूप में बढ हैं। भागवत की ऐसी ही एक अन्य चित्रित प्रति की तिथि १५६८ ई० है।

क—व्रज में राजस्थानी शैली का केन्द्र—उपर ( § १५ ल-२ ) हमने चर्चा की है कि हम्बा चित्रावली में मीनाक्ष अर्थात् फड़कती हुई मङ्गली की तरह बाँकी आँखें भी पाई जाती हैं। यह एक संयोग हो, सो नहीं; क्योंकि उन चित्रकों में ऐसी आँखें अनेक बार लिखी गयी हैं और जहाँ वे उठती गई हैं वहाँ इनका भू-भाग भी मौजूद है। विभक्ति राजस्थानी शैली में सर्वत्र ऐसी ही आँखें पाई जाती हैं। इतना ही नहीं, जहाँगीर-काल बीतते न बीतते नेत्र का यह प्रकार सुगल शैली में भी व्यवहृत होने लगता है और १७वीं शती के उत्तरार्ध में तो इसका एकाधिकार हो जाता है।

यह आँख १६वीं शती के पूर्वार्द्ध से राजस्थानी शैली का एक दुर्लभ केन्द्र बनने की शुरुआत है। यह केंद्र तब होना चाहिए जहाँ उस समय वैष्णव-पुनरुत्थान में पूरी सक्रियता आ चुकी थी। वही के कृष्ण-चित्रों में इस कटावदार आँख का पहले परल आलेखन हुआ होगा, क्योंकि यह उस काल के रतिकराय कृष्ण की लुवि के अनुरूप है। अब भी नाय-द्वारा के चित्रों में इसका आलेखन विशेष रूप से पाया जाता है, क्योंकि वहाँ के चित्रकार उनी परम्परा के हैं जो आरम्भ हो से कलाम सम्प्रदाय सम्बन्धित है, जिसका मुख्य केंद्र नाथद्वारा के पहले तब था।

§ १६. १६वीं शती में चित्र-वाङ्मय—यों तो अक्षर ने भी शीकरी में भित्ति-चित्र बनवाए थे, जो हम्बा चित्रावली से मिलते जुलते हैं, किन्तु विशिष्ट रूप में यह प्रथा दक्षिण भारत में ही सीधित थी। फलतः १६वीं शती में केरल के श्रीकुमार ने अपनी शिल्परत्न नामक वास्तुशास्त्र की पुस्तक में चित्राङ्ग का सिद्धान्त और विधान भी दिया है। इसकी आठ चित्रकला और अभिलिखितार्थ-चित्राङ्ग की परंपरा में है अतः उन्हें दुहराने की आवश्यकता नहीं। शिल्परत्न विवेकम् सीरीज में प्रकाशित हो चुका है। विहार ऐसह उद्गीता रित्तर्ज अर्जल ( भाग ६, अंक १ ) में वायसवाल का इस पर एक लेख भी है।

## सातवाँ अध्याय

§ ४०. जहाँगीर (१६०५—१६२७ ई०) तथा जहाँगीर कालीन मुगल शैली (१६१०—१६२७ ई०)—जहाँगीर बड़ा ही सहृदय, सुचि-संपन्न, परले दरजे का चित्रप्रेमी, प्रकृति-सौंदर्य-उपासक, वृक्ष-खग-सुग-विज्ञानी, संग्रहकर्ता, विशद वर्णनकार और सबके ऊपर पक्का विश्वास, निर्गम-निरीक्षक और प्रभाववादी था। जिस बात को उसकी बुद्धि गंवारा न करती उसे वह पास न फटकने देता। वरपि उसकी विशेषताओं के और भी पक्ष हैं किंतु हमें इन्हीं से काम है। उसके समय की चित्रकला भी उसकी इन्हीं वृत्तियों की प्रतीक है।

अकबर की वह चित्रकला, जिसकी रेखा-रेखा में भारतीय संस्कृति के उस महान् प्रतिस्कारक की भावना और प्रेरणा बोल रही है, कुछ समय तक तो वह परम्परा एक स्वतन्त्र धारा के रूप में चलती रही और जहाँगीर के राज्यारोहण के प्रायः पॉन वर्ष बाद तक बनी रही। दूसरी ओर जहाँगीर काल में पुनः एक बार मुगल काल का सम्बन्ध ईरानी शैली से होता है। जहाँगीर के आशय में उसकी कुमारवस्था में ही आका रिजा नामक एक ईरानी चित्रकार था। उसका पुत्र अबुलहसन जहाँगीर का बड़ा प्यारा चित्रकार था। अकबरी प्रभाव के समाप्त होते ही जहाँगीर-कालीन चित्र-कला पर उसका पूर्ण वा आंशिक प्रभाव मिलने लगता है। साथ ही जहाँगीर का आशय उतना उदार न होने के कारण चित्रकला के विषयों का दायरा बहुत सीमित हो गया। अब उसमें लोक वा धार्मिक कथाओं के चित्रों तथा खयाली चित्रों का आभाव हो गया। उसका मुख्य सम्बन्ध जहाँगीर विषयक घटनाओं और उसका ध्यान आकृष्ट करने वाली वस्तुओं से रह जाता है। इसी कारण थोड़े ही दिनों में उसमें से ईरानी प्रभाव भी दूर हो जाता है और उसके बदले अचलित और निर्गम-निरीक्षण आ जाता है।



जहाँगीर ने भी अपना आत्मचरित लिखा है। यद्यपि साहित्यिक दृष्टि से यह कैसी उच्चकोटि का नहीं है, जैसा बाबर का, फिर भी यह बहुत सुन्दर और बड़े रोचक शब्द-चित्रों एवं विवरणों से पूर्ण है, तथा चित्रों की चर्चा तो इसमें सर्वत्र विद्यमान है। स्व० मु० देवीप्रसाद ने अपने जहाँगीर नामा में इसका अधिकांश हिंदी पाठकों के लिए सुप्राप्य कर दिया है। राज्यारोहण से बारह वर्ष तक का आत्मचरित पूरा हो जाने पर जहाँगीर ने अपने सेवकों को देने तथा देशांतर में भेजने के लिए उसकी कई प्रतिपाँ प्रस्तुत करने की आज्ञा दी। चौदहवें वर्ष में उसकी पहली प्रति तैयार हुई जिसमें अबुलहसन ने दरबार का मुखचित्र बनाया था। इस उपलक्ष में उसे नादिरज्ज्माँ की उपाधि मिली। बादशाह ने यह पहली प्रति अपने अभिलेखपूर्वक शाहजहाँ को दी। पन्द्रहवें वर्ष अपने दूसरे पुत्र परवेज़ के लिए दूसरी प्रति भेजी। इनमें से अनी तक एक भी उपलब्ध तो नहीं किंतु उसके अलग-अलग चित्र जो जहाँगीर की जीवनी से सम्बन्ध रखते हैं, संसार भर के भारतीय संग्रहों में फैले हुए हैं (कलक—१०)। इन चित्रों के सिवा जहाँगीर जो भी सुन्दर वा विलक्षण पशु पक्षी (कलक—११), फूल वा वृक्ष देखता उनके चित्र तैयार करा लेता। इस प्रकार के चित्रों का मुख्य निमाता उसका दरबारी चित्रकार उस्ताद मंख था।

अपने श्रेष्ठ, कसबा वा सौहार्द आदि की वृत्तियों के परिपोषार्थ भी वह चित्र बनवाता था—जैसे, यदि कोई उसे दगा देकर निकल जाता तो उसके चित्र को मल्लना करने में उसे शांति मिलती। इसी प्रकार अपने एक दरबारी इनायतख़ाँ को, परम दयनीय अंतिम दशा में बड़ देखने गया और उसके प्रति अपनी सहानुभूति, उसका अस्थिशेष चित्र बनवाकर व्यक्त की। इस चित्र का प्रथम रेखांकित बोस्टन संग्रहालय में और रंगीन प्रति ऑक्सफ़र्ड के बॉडलिगन पुस्तकालय में है। इसके तथा अन्य कई चित्रों के तैयार होने की ठीक-ठीक तिथि जहाँगीर के आत्मचरित के सहारे बताई जा सकती है। अब सौहार्द-विषयक चित्र का उदाहरण लीजिए—

विशानदास नामक एक परम कुशल चित्रकार उसकी सेवा में था। उसके बारे में बादशाह ने अपनी रामकहानी में लिखा है कि शरीह लगाने में यह अपना जोर नहीं रखता। इसी लिये उसने अपने जो राजपूत ईरान के शासक शाह अब्बास के यहाँ भेजे थे (१६१७-१६२०), उसके संग विशानदास को ही शाह का चित्र बनाने के लिये भेजा था। जहाँगीर लिखता है कि 'उसने मेरे माई शाह अब्बास की जैसी सभी शरीह लगाई कि मैंने जो उसे शाह के नौक़रों को दिखाया तो वे मान गए। मैंने विशानदास को एक हाथी और बहुत कुछ

पुरस्कार दिया। विश्वनाथन के इस श्रालेखन की एक परवर्ती प्रतिकृति संग्रहित बौद्धन संग्रहालय में है। विश्वनाथन के बनाए हुए बहुत ही थोड़े चित्र बच रहे हैं।

इन्हीं विश्वनाथन का बनाया शेष फूल नामक खूनी संत का चित्र कला-भवन में है। संभवतः इसका जहाँगीर की हस्तलिपि भी है। हम देखते हैं कि ये पहुँचे हुए संत अपनी कुटी के आगे अपनी धुन में मस्त हैं और उनका प्रभाव उस भीड़ पर छाया हुआ है जो उनके दर्शनों के लिये वहाँ एकत्र है। ऊपर एक हरा भरा नीम का पेड़ इस दृश्य में बड़ी तराफत पहुँचा रहा है। छतों पर कौड़ों का एक जोंगा अपनी धुन में बैठा है। सबों साधुओं पर जहाँगीर को अपार भ्रष्टा थी। वह उनके दर्शनों को जाता और उनके चित्र बनवाता। उन्हीं में का यह चित्र है। एक चित्र में हम उसे तत्कालीन चित्ररूप स्वामी के सम्मुख में पाते हैं।

क—जहाँगीर कालीन स्त्री-चित्र—संभवतः अकबर के समय में उसकी माता हमीदा बानू बेगम की और जहाँगीर के समय में नूरजहाँ की भी शायद तैयार हुई थी।

मुगल शैली के विद्वान् डा० हरमन गोश्टेड ने नूरजहाँ के एक चित्र को वास्तविक प्रमाणित किया है। इस स्थापना पर गंभीरतापूर्वक विचार होना चाहिए। अनुभूति के अनुसार जहाँगीरों सिको पर सम्राट् का नूरजहाँ के साथ चित्र का उल्लेख मिलता है। केवल सम्राट् के चित्रवाले सिके मिले भी हैं जिनमें उसकी आकृति अत्यन्त वास्तविक बनी है। साथ ही जहाँगीर के वास्तविक-प्रेम को देखते हुए मानना होगा कि यदि नूरजहाँ की आकृति वाले सिके टले होंगे तो उनमें पूरी समर्थता रही होगी।

जहाँगीर-काल में कितनी चित्र अंकित करती थी, इतना तो निश्चित है। भारत-कला-भवन में उस काल का एक ऐसा चित्र है जिसमें एक चित्रकारी एक स्त्री की शायद लगा रही है।

ख—जहाँगीर शैली की विशेषताएँ—हमने ऊपर देखा कि जहाँगीर कालीन मुगल शैली ने एक नया रास्ता लिया है। उसमें रुढ़ि न रहकर असंलियत आ गई है; वही कारण है कि वह देवामी प्रभाव से भी मुक्त हो गई है। भारीकी और तैयारी में वह अकसरी चित्रों से कहीं आगे बढ़ गई है। यद्यपि उसके दरबारी दृश्यों में मुगल अवयव-कायदे के कारण गति और लचीलापन नहीं है तथापि उसके जीवनी-संबंधी अन्य दृश्यों में काफी गति और लचीलापन भी पाई जाती है। शिकार के चित्र इसके अच्छे उदाहरण हैं। उनमें के हाथियों में वह सारी परम्परा मौजूद है जो मोएज की दृष्टि के समय से चली आती है जबकी यहाँ अकबर-कालीन चित्रों में भी की गई है (इ ३५ ख २)। फलक—१० में एक और दरबारी गंभीरता, दूसरी ओर मूलों और मित्रों के चित्र में विशेष भाव और अभिव्यक्ति है। पशु-पक्षियों के चित्र



में भी कमाल का स्वभाव दिखाया गया है। उदाहरणार्थ पलक—११ वाले वाज के चित्र की कठोर आँख और सिमटी पलक द्वारा उसका स्वभाव पड़िए।

इन विशेषताओं के कारण जहाँगीर-काल मुगल-कला का पूर्ण जीवन है। इसमें उसका निजस्व खिल जाता है और वह एक महान् पुरुष की कला न रहकर, एक पश्चिमाई बड़े दिलदार बादशाह की कला हो उठती है।

ग—जहाँगीरी चित्रों में स्वाभाविकता—यह एक समस्या है कि जहाँगीर कालीन चित्रों में इतनी स्वाभाविकता कहाँ से आई। उत्तर देने के लिये सीधा मार्ग है—‘फिरंगी प्रभाव से’। किन्तु इसी से झूठोप नहीं किया जा सकता। निःसंदेह यह बात सर्वविदित है कि जहाँगीर के समय में यहाँ यूरप के चित्र काफी तादाद में आ चुके थे और आ रहे थे, इतना ही नहीं जहाँगीर उनकी कदर और संग्रह भी करता था। उस समय यहाँ के कारीगर उनकी प्रतिकृति और उनके आधार पर स्वतन्त्र चित्र भी बनाते थे। जहाँगीर-कालीन कुछ चित्रों की पृष्ठिका वा अंश-विशेष में यूरोपीय दृश्य भी नकल किए गए हैं; फिर भी देखना तो यह है कि उस स्वाभाविकता यूरोपीय शैली की है वा स्वतंत्र। हमारा उत्तर है कि वह स्वतंत्र है। जहाँगीरी चित्रों के चेहरे एकचरम हैं जो यूरोपीय कला में अशुभाव रूप से पाए जाते हैं। जहाँगीर की हजारी तस्वीरों में केवल एक डेढ़चरम तस्वीर मिली है, जो भी उस पर नाम नहीं दिया है। रूप-सादृश्य से अनुमान किया जाता है कि वह जहाँगीर की है। यदि फिरंगी प्रभाव होता तो जहाँगीर की हजारी डेढ़चरम और एकाच एकचरम तस्वीर मिलती। इसी प्रकार साया और कजाले के प्रयोग से यूरप की तस्वीरों में पूरा झोल दिखाया जाता है। जहाँगीरी चित्रों में बैठा साया और उजाला नहीं पाया जाता। हाँ, कहीं-कहीं ईरानी प्रभावचरा साह-कलाम में पहल (एवं घुमाव) दिखाकर साया का सुभाव कर दिया जाता है जिससे साया का काम नहीं रह जाता। फिर इन चित्रों का दृष्टिक्रम (पर्सपेक्टिव) विदेशी चित्रों से बिल्कुल भिन्न है। चित्रों के चे ही तीन मुख्य अंग हैं। जब इनमें इतनी विभिन्नता है तो कैसे जहाँगीरी स्वाभाविकता, ‘फिरंगी प्रभाव से’ पैदा हुई मान ली जाए। सर टॉमस रो ने लिखा है कि बादशाही चित्रकार शहीद लगाने में अक्षितीय हैं। यदि उनपर यूरोपीय प्रभाव होता तो वह इसका उल्लेख न छोड़ जाता।

यदि जहाँगीर के जीवन से चित्रकला इतनी संबद्ध थी कि वह किसी चित्र को देखकर यह तक बता देने की शक्ति रखता था कि उसका कौन अंश किस उस्ताद का बनाया हुआ है; यदि वह चित्रों के लिए इंग्लैण्ड के राजदूत टॉमस रो से मोल-भाव कर सकता था; यदि तैमूर के असली निध मिल जाने की सम्भावना से उसे एक नया राज्य पाने की

प्रयत्नला हो सकती थी; और यदि चित्रकारी को चित्र के गुण-दोष बताते हुए उसके चित्र पाये जाते हैं तो—जब कि उसने अपने चित्रों का विषय अपनी जीवन-घटनाओं और अपने निर्यात-श्रेम द्वारा सीमित रखा था—क्या उसने इस बात पर पूरा बल न दिया होगा कि उसके लिए स्वाभाविक चित्र बनाए जायें; विशेषतः जब कि वह हर बात में स्थिर और वास्तविकता का बड़ा सूक्ष्म निरीक्षक था। जहाँगीरी चित्रों में अखिलियत का इससे सीधा और स्पष्ट-कारण-पूर्ण हो सकता है।

### जहाँगीर के प्रगाढ़ चित्र प्रेम के उदाहरण—

(१) जहाँगीर अपने आत्मचरित में शिवाजीरोहण के चौदहवें वरस लिखता है—“मेरी चित्र की रचि पहचान और यहाँ तक बढ़ गई है कि प्राचीन और नवीन उस्तादों में से जिस किसी का काम मेरे देखने में आता है; मैं उसका नाम सुने बिना ही भट्ट उसे पहचान लेता हूँ कि अमुक उस्ताद का बनाया है। यदि एक चित्र में कई चेहरे हों और हरेक चेहरा अलग अलग चित्रकार का बनाया हुआ हो तो मैं जान सकता हूँ कि कौन चेहरा किसने बनाया है। और यदि एक ही चेहरे में आँखें किसी की और भौंहे किसी की बनाई हुई हों तो भी मैं पहचान लूँगा कि बनानेवाले कौन हैं।”<sup>१</sup>

(२) ईंगलैंड के राजदूत सर टॉमस रो ने अपने यात्रावृत्तांत में लिखा है—“बादशाह को मैंने एक चित्र दिया था। मुझे विश्वास था कि भारत में उसकी नकल होना अत्यंत है। एक दिन बादशाह ने मुझे बुलाकर पूछा कि उस चित्र के तहत प्रतिकृतिकार को क्या दोगे? मैंने कहा—चित्रकार का पुरस्कार ५००० है। उत्तर मिला—मेरा चित्रकार संभवतः है, उसके लिए यह पुरस्कार बहुत थोड़ा है। रात में मैं पुनः बुलाया गया और मुझे मेरे चित्र जैसे छः चित्र दिखाए गए कि इनमें से अपना चित्र छांट लो। कुछ कठिनता से मैं अपना चित्र पहचान पाया और मैंने प्रतिकृतियों के अंतर बताए। उपरान्त पुरस्कार का मोल-भाव पुनः आरम्भ हुआ × ×” (नारायण)।

(३) जहाँगीर के एक उमरा ने उसके पास एक लखवीर भेजी जिसे फिरंगी अमीर तैमूर की बताते थे। बादशाह राज्यारोहण के तीसरे वरस लिखता है—“जो यह बात कुछ भी सच होती तो कोई पदार्थ इस चित्र से बढ़कर मेरे समीप नहीं था”<sup>२</sup>।

(४) ऐसा एक चित्र पेरिस के राष्ट्रीय पुस्तकालय में है, जिसे ल्युक्विने ने अपनी पुस्तक में प्रकाशित किया है (पलक—२४ बी)।

१—जहाँगीरनामा, दूसरा भाग, पृ० ३३३

२—जहाँगीरनामा, प्रथम भाग, पृ० ११४



घ—एकचरम शबीह का कारण—इसके भी कई कारण सोचे गए हैं किंतु ठीक नहीं है जो उस्ताद रामप्रसाद को परम्परा से आता है अर्थात् एकचरम चेहरे में उसके प्रत्यंगों अर्थात् ललाट, नाक, ओठ और डुब्डी का सरहद कायम रहता है अतः शबीह जल्दी लग जाती है; शबीह लगानेवाले को कष्ट नहीं होता।

एकचरम चेहरे अर्थात् जिनमें मुँह का केवल एक दल दिखाया जाता है जहाँगीर-कालीन चित्रों में पूर्ण रूप से प्रचलित हो गए, उनमें आँखें कटावदार बनने लगीं। जहाँगीर शैली की ये दोनों विशेषताएँ निर्गत भारतीय हैं। भारतीय परम्परा में एकचरम चेहरे चले ही आते थे (५ र. ६ त)। अब शबीह के सम्बन्ध में उक्त सुविधा होने के कारण वे मुगल शैली में एकाधिपत्य पा गए।

इसी प्रकार इन चित्रों का संयोजन अर्थात् रमणीयता उत्पन्न करने के लिए ठीक-ठीक जुहान ईरानी रंग की न होकर भारतीय रंग की अर्थात् कम भरातल पर है—आकाशीय नहीं। ऐसी एक भरातल पर वाली जुहान अजंता से अपभ्रंश शैली में होती हुई राजस्थानी शैली तक चली आई है।

ङ—मुगल चित्र का विधान और सज्जा—यतः जहाँगीर-काल में पुस्तक-चित्रों के बदले अधिकतर झिज चित्र ही बनने लगे थे जो गुरक्तो वा चित्राधारी में रसे जाते थे अतः उनके विधान और सजा एवं इसी प्रसंग में उनके रंगों की कुछ चर्चा आवश्यक जान पड़ती है।

चोड़े में मुगल विधान यह है कि अन्धे किस्म वाले कागद के दो तीन पर्त को लेई से एक में साट लेते हैं, इसपर लिफ्टी (एक में मिली हुई स्याही और गुलाबी) वा आबरंग (एक में मिली स्याही, गुलाबी और प्योड़ी) से जो शबीह वा क्वाली चित्र बनाना होता है उसे अंकित कर जाते हैं। इसे टिपाई कहते हैं। फिर इसपर पहले सफेदे का तीन अस्तर देते हैं कि नीचे की आकृति दिखाई देती रहे और जमीन रँध जाय, बाद सफेदे की जमीन पर फिर से सफेदालकर टिपाई कर जाते हैं। इसे सक्ची टिपाई कहते हैं। तब चित्र को उलटकर मोटे कागद पर रखते हैं और पीछे से बट्टे द्वारा थोड़ते हैं, इससे अस्तर बैठकर बराबर हो जाता है और उसपर ओप आ जाती है। फिर जहाँ-जहाँ जो-जो रस अपेक्षित होता है उसे दो-दो तीन-तीन बार लगाते हैं। इसे गद्कारी कहते हैं; और उक्त प्रकार से थोड़ते जाते हैं। इससे ओप के सिवा बचाव न भी आ जाती है और चित्र

मौनाकारी जैसा जान पड़ता है। तब सुपरेखा (सरहद के खत) से आकार और अंग-प्रमाण का निर्णय करते हैं<sup>१</sup>। इसे खुलाई कहते हैं। साथ ही जहाँ छाया वा सौंदर्यवर्धक रंग लगाने की आवश्यकता रहती है (जैसे आँख के कोने में रतनारामन) उसे भी लगाते जाते हैं। इसे साया-सुसमा कहते हैं। तब आभूषण, और यदि स्त्री-चित्र हुआ तो हाथ में मेंहदी, पैर में महावर आदि शृंगार और अलंकरण बनाते हैं। इसे मोतीमहावर कहते हैं। उपरान्त भीना वस्त्र अर्थात् जिसमें से नीचे का तन वा दूसरा वस्त्र आदि दिखाई पड़े, जैसे स्त्री की ओढ़नी और पुरुष का हुपट्टा, बनाते हैं। इसे भीना ओढ़ाना कहते हैं। अब तैयारी की घोटवाई करते हैं जिसके साथ चित्र तैयार हो जाता है।

इसके बाद चित्र वसलीगात्र और तब नकाश तथा खतकश के हाथ में जाता है वसलीगात्र उसे कागद के कई पर्त साटकर बनाई गई दफ्ती पर जमाता है जिसे वसली कहते हैं और तब नकाश एवं खतकश बेली तथा पट्टियों, खतों आदि से उसके हाशिये की सजा (अलंकरण) करते हैं।

ऐसे हाशिए भी उत्कृष्ट दस्तकारी के नमूने हैं। उनपर बेल, घूटे, शिकारगाह, बेल-बूटों के बीच-बीच पशु-पक्षी वा ऐसे दृश्य, जिसका संबंध चित्र से हो वा जो चित्र से मेल खाते हो, बने रहते हैं। जान पड़ता है कि हाशिए के शेषोक्त चित्र नकाश नहीं, चित्रकार ही तैयार करते थे। क्योंकि कभी-कभी तो वे प्रधान चित्र से भी उत्कृष्ट होते हैं। कुछ हाशियों पर सोने के तबक का छिड़काव रहता है जिसे अफराँ कहते हैं। इन हाशियों से चित्रों का सौंदर्य दूना हो जाता है।

वसली के पीछे अकसर फारसी मुलिपि के उत्कृष्ट नमूने जमाए रहते हैं और उनके भी हाशिए बने रहते हैं।

वसली की प्रथा मुगल चित्रों का निचस्व है। यही से यह प्रथा १७वीं शती में ईरान में भी प्रचलित हुई; परन्तु राजस्थानी चित्र १६वीं शती में भी वसली पर बनते थे, अतएव वसली की परम्परा भारतीय प्रमाणित होती है।

इस प्रकार प्रस्तुत और सज्जित किये गए जहाँगीर कालीन चित्र अब भी बड़ी संख्या में प्राप्त हैं।

जहाँगीर संबंधी चित्रों के साथ साथ, इनमें उस काल के प्रायः सभी प्रमुख व्यक्तियों

१—प्रत्य-चित्रों में यह ओप, उन्हें सुलायम हाथों से सावर भाँवकर पैदा करते हैं।



के चित्रों में जिनका मुगल शासन का राजनीति से विरुद्ध किंवा अनुकूल संबंध था, मिलते हैं। इस प्रकार ये जहाँगीर-काल की एक विशाल चित्रशाला बनाते हैं। ऐसे चित्रों के सुरक्षित एक उत्कृष्ट नमूना बर्लिन राजकीय पुस्तकालय में है। इसे जहाँगीर ने शाह-अब्बास के पास उपहार में भेजा था किन्तु वहाँ से इसका एक अंश अपने वर्तमान ठिकाने पहुँच गया है रोप ईरान के मुलशन संग्रहालय में है।

## आठवाँ अध्याय

अकबर काल की भाँति जहाँगीर और शाहजहाँ काल वाले अधिकांश चित्रकार हिन्दू थे। इनमें जहाँगीर कालीन बिरनदास, मनोहर तथा गोवर्धन एवं शाहजहाँ काल के अनूपसुन्दर, जहुरमणि, होनहार, बालचन्द्र और बिचित्र विशेष उल्लेखनीय हैं।

§४१. मुगल चित्रों में प्रयुक्त रंग—ये रंग प्रधानतः चौरह हैं जो चार वर्गों में बँटते हैं। (क) खनिज—१—लौह, २—हिरोबी, ३—रामरज, ४—हरा दाया, ५—लाजवर्दी (लाजवर्दी को बुझकर पानी में मिथारते हैं। पत्थरीला अंश नीचे बैठ जाता है, रंग ऊपर उठता आता है) एवं ६—सोना तथा ७—नौदी (तबक हल करके)। (ख) रासायनिक—८—सफेदा (फूँका जाता), ९—सिंदूर (फूँका सीता), १०—प्योही (केवल आम की कली मिलाकर गऊ को एक खास तरह की मिट्टी पर पीसते हैं, जो उसके मुख से पड़ी

स्थायी एवं तेज-पीली हो जाती है), ११—साही (काजल), १२—बंगाल (तिरके के प्रभाव से तबि का रूपान्तर)। (ग) जांतविक—१३—गुलाली (एक प्रकार के कुमि को गुला कर कई मसालों के संग पकाते हैं, जिससे यह, रक्त-जैसा गहरा लाल रंग तैयार होता है)। (घ) बानस्पतिक—१४—नील (नील छुप का सार)। कुछ विद्वानों का यह कथन गलत है कि अन्य जांतविक एवं बानस्पतिक रंगों का भी प्रयोग मुगल चित्रों में होता था। उक्त दोनों के सिवा ऐसे अन्य सभी रंग उड़नेवाले होते हैं। इसी प्रकार वह भी गप है कि मुगल चित्रों में पिते रत्न लगते थे। पित जाने पर रत्नों में बर्षा नहीं रह जाता। प्रायः इन्हीं रंगों का प्रयोग राजस्थानी और कश्मीरी चित्रों में भी पाया जाता है।

§ ४२. फारसी मुलिपि—अभी फारसी मुलिपि की चर्चा हुई है। उसके सर्वप्रथम में कुछ अधिक कहने की जरूरत है। चित्रण वर्जित होने के कारण अरबों ने अपनी कला-अव्युक्ति रेखा और वृत्तों से निर्मित नकाशी एवं लिपि की छटा द्वारा व्यक्त की। वही इजरायल मुहम्मद के उपदेशों की मूर्त रूप प्रदान करती थी। इस प्रकार अरब में कुफी, नस्क, तुसरा आदि कई सुन्दर और अलंकृत लिपियों का जन्म हुआ किन्तु उनमें मुख्यतः कोशों और रेखाओं की बहार थी।

१५वीं शती में ईरान ने इस लिपि में मौलाना उत्पन्न की, जिसका एक मुख्य भेष नस्तालीक है। इसमें वृत्त खंडों और शोशों का खेदप है। मुलिपि की यह शैली मुगल चित्रकारी की लहजरी रही। अबुलफजल ने लिपियों का वर्णन जितने स्पष्ट और बारीकी के साथ किया है चित्रण का उससे कहीं थोड़े में किया है सो भी उसे लिपिकला वाले, अध्याय के अन्तर्गत रखकर। इसी से मुगल संस्कृति ने लिपि की महत्ता समझ ली जा सकती है।

§ ४३. १७वीं शैली में राजस्थानी शैली—अकबर ने जिस संस्कृति का निर्माण किया वह देश की सामाजिक और राजनीतिक परिस्थिति के इतनी अनुकूल थी कि सम्पूर्ण देश ने उसे बड़ी शीघ्रता से अपना लिया। राजस्थानी शैली पर भी उस नवचेतना का प्रभाव पड़ा। फलतः अधिकतर आरंभिक राजस्थानी चित्र इसी काल वाले मिलते हैं। इन चित्रों का एक मुख्य विषय रागमाला है, साथ ही कृष्ण-लीला और नायिकाभेद के चित्र भी मिलते हैं। इस काल की प्रशिक्षा में जो पुनरुत्थान हुआ था उसकी तीन शाखाएँ मुख्य थी—१—संगीत, २—कृष्णमयि संप्रदाय तथा ३—रीतिकान्य। तीनों आरंभिक राजस्थानी शैली के मुख्य विषय हैं।

पर राजस्थानी चित्रकार का दृष्टिकोण कुछ दूरा ही था। दृश्य जगत् ही उनकी परिसीमा न थी; वह अपने कल्पना जगत् की सृष्टि करता। अतः राजस्थानी चित्रों के मुगल



या आधुनिक पदार्थवादी दृष्टिकोण वाले आलोचक कहते हैं: उस शैली के साथ अन्याय करते हैं क्योंकि चित्र में जो सच है, उन्हें वे नहीं देखना चाहते। चाहते, उसमें जो सच नहीं है उन्हीं के हों देने में लगे रहते हैं। राजस्थानी शैली का चित्रकार प्रथमतः व्यवस्थान (पैटर्न) का प्रेम है जिसका प्रयोग पृष्ठिका के बूँदों आदि में पूरा पूरा पाया जाता है। उतना ही उसे रंगों का प्रेम भी है। यद्यपि उसका वर्ण विधान सीमित है, पर उन वर्णों में आकर्षण है। रंग चिरंगे बादलों में आकर्षण होता है, यद्यपि उनमें कोई सुन्दर आकार नहीं होता: कह सकते हैं राजस्थानी चित्रकार इसी रूप में ऐसे आकर्षक रंगों का प्रयोग करता है।

१७वीं शती में राजस्थानी शैली के जेनीव प्रभेदों का विकास होने लगता है। इनमें मेवाड़ मुख्य है। १७वीं शती के आरम्भ तक मेवाड़ की राजनीतिक स्थिति बांझबोल थी। फिर भी उसके शासकों की चित्र प्रेम इतने स्पष्ट है कि जब वे घरे देश से वंचित हो बांधव नामक एक भीखरी भाग में केंद्रित थे, तब भी उनके सम्भाजन में चित्रकला फल-फूल रही थी। १६०५ ई० में निसारदीन नामक चित्रकार ने एक रागमाला अंकित की जो मेवाड़ की पुरानी परम्परा की साक्ष्य भरती है। इन चित्रों में प्रारम्भिकता है, और और पंचाशिका वर्ग से गहरा लगाव।

इस विधावली के चित्रकार का मुस्लिम नाम बड़ा भ्रामक सिद्ध हुआ। कई विद्वानों ने इसे मुगल शैली का कलाकार करार दिया। परन्तु वह एक मेवाड़ी पारम्परिक चित्रकार था, यह उसकी शैली से स्पष्ट है। कस्तुर: मेवाड़ी शैली में उसके बाद का प्रमुख चित्रकार साहयदीन नामक मुस्लिम कलाकार हुआ जो सम्भव है, उसी कुल का व्यक्ति हो। साहयदीन के चित्रित कई बृहद् अन्ध चित्र मिले हैं और सम्भवतः वह एक बड़ी चित्रकार मंडली का अध्यक्ष रहा होगा।

प्रायः १६३५—४० ई० से मेवाड़ शैली का रूप निश्चर गया। विशेष रूप से दृश्यों में प्राकृतिक कृता का आलंकारिक और मोहक रूप चित्र में प्रधान हो गया। १६५० ई० तक उसने पूरी प्रौढ़ता प्राप्त कर ली। अब उसके संपुर्णतः में दृश्यों और आकृतियों के कूटाने का ध्यान रखा गया है। इतना ही, दृश्यों में एक विशेष प्रकार की व्यामिश्रित वंदित भी-भी गई है। सारी पृष्ठिका भिन्न भिन्न वर्णों के लड़े या बेड़े टुकड़ों में बँटी है। ऐसी चित्रावलि में उदयपुर (राजस्थान) का सूर्यवंश (१६४५ ई०) पूना के भागवत के कई सम्भव (६४८ ई०) एवं मुख्यतः प्रिंस अब वेल्स महाराज, मुम्बई वाले रामानुज चित्र (१६४६ ई०) प्रमुख हैं। प्रथम दो का चित्रकार साहयदीन एवं अंतिम का मनोहर था।

ऐसी बृहद् विवाहलिखी की परम्परा बहुत कुछ उसी रूप में प्रायः १६७५ ई० तक चलती रही। कुंवर संग्राम सिंह संग्रह के गीत गोविन्द चित्र एवं राष्ट्रीय संग्रहालय वाले ऊषोसंवाद के चित्र इसके बड़े ही मधुर एवं मार्मिक उदाहरण हैं।

उदयपुर में महाराणाओं के भी चित्र बने।

प्रायः १७०० ई० तक मेवाड़ी शैली का रूप बहुत कुछ अछुता रहा, यद्यपि अब, न तो वैसी बड़ी चित्रमालायें ही मिलती हैं, न वैसी आलेखन की उदात्तता। परन्तु कुछ अंशों में संपुंजन और बगल विधान की अति चाखता है।

अन्य क्षेत्रों में, यथा बूँदी (§ ३६, पृष्ठ ६) आमेर और सम्भवतः जोधपुर में भी चित्र शैली का इतिहास मिलता है, परन्तु वह बहुत ही स्वल्प है। बूँदी शैली को तो मेवाड़ शैली का एक नया एवं स्थानीय रूप ही मानना चाहिए (पृष्ठ-६, १३)। आमेर एवं जोधपुर वाले चित्रों में अत्यधिक आरम्भिकता है। बीकानेर में १७वीं शती के उत्तरार्ध में मुगल शैली से अत्यधिक प्रभावित एक स्थानीय शैली चलती रही। इस पर अपनी शैली का भी प्रभाव देखता है, यथा लंबी आकृतियाँ, कुछ विशिष्ट पैड़ पालो एवं फूल आदि। इसके बगल विधान में भी मुगल शैली से पार्श्व्य अर्थात् स्थानीय विशेषताएँ हैं। वहाँ भी मुस्लिम चित्रकार थे, जिनमें उस्ताद रस्तुदीन विशिष्ट हुआ।

राजस्थान क्षेत्र के बाहर, गुजरात में यह शैली विकसित हो रही थी परन्तु उसमें अधिकतर साम्प्रदायिक और प्राणहीन आलेखन मिलते हैं। एक दूसरा विशिष्ट क्षेत्र था, कुन्देलखण्ड। काव्य और संगीत की पुरानी परंपरा के साथ साथ चित्र शैली में भी इसका महत्त्वपूर्ण स्थान है। जहाँगीर के समकालीन यहाँ के महाराज वीर सिंह देव अपनी कलाप्रियता के लिए इतिहास-प्रसिद्ध हैं, उनके बनवाए जहाँगीरी महल वालु के उत्कृष्ट उदाहरण हैं।

बहुत समय से यह आशा की जाती थी कि कुन्देलखण्ड में चित्र शैली होनी चाहिए थी। आचार्य कुमार स्वामी एवं उनके अनुसरणकर्ता विद्वानों ने पहले भी कुछ चित्रों को इस क्षेत्र में रखा था। अब कुछ और प्रमाण मिले हैं, जिनसे सिद्ध होता है कि १७वीं शती के प्रारम्भ में कुन्देलखण्ड में एक विशिष्ट चित्र शैली चल रही थी जिसका आचार्य कुमारस्वामी द्वारा इंगित चित्रों से निकट का सम्बन्ध था, यद्यपि आचार्य कुमारस्वामी वाले निर्दिष्ट चित्र, जिन्हें उन्होंने १६वीं शती के उत्तरार्ध में रखा था और वे 'प्रारम्भिक राजस्थानी' मानते, अब १७वीं शती के मध्य वा उत्तरार्ध वाले सिद्ध हुए।





कुम्भकर्ण-विद्रा

( अक्षय रामायण का एक पृष्ठ )

मालवा, राजस्थानी शैली, आक. १५३५ ई०

मालवा-राजस्थानी-शैली





मुन्देलखंड शैली में सबसे प्राचीन उदाहरण ओरछा और दतिया के मिति चित्रों में हैं। ये १७वीं शती के प्रारम्भ के हैं। इनमें आलंकारिकता है और शैली स्थिर हो चुकी है। बड़ी बड़ी आँखें और गोपीली मुक्त-मुद्रा इनका निरूपण है, विशेष रूप से पक्षियों की शिल्पाई आलंकारिक है परन्तु उनसे पत्तों के आलेखन में एक मुलायमपन है जो तत्कालीन जहाँगीरी शैली से उद्भूत होगी। दतिया महल की पाटन में राज्य का बहुत ही गतिपूर्ण आलेखन है।

इन्हीं चित्रों से मिलते जुलते ग्रंथ निज का चित्रमालार्णव तनिक बाद से मिलने लगती है। इसी शैली में १६२४ ई० में बनी रसिकमिका की एक प्रति मिली। इनकी मुद्राकृति आदि उक्त मिति चित्रों के निकट है। पृष्ठिका दो या तीन तेज रंगों के छोटे टुकड़ों में बँटी है इनमें दो या तीन आकृतियाँ उभरती हैं, उनमें बहुत गतिमत्ता तो नहीं है, परमंगिमाओं के द्वारा भावनार्णव गहरे रूप में प्रकट हुई हैं। पृष्ठिका में एक दो आलंकारिक वृक्ष मानो फूलों के पुच्छे से लगे हैं।

इन्हीं चित्रों का विकास रामायण की एक वृद्ध चित्रावली में हुआ है। रामायण के कथानक में चित्रकार को जीवन के विभिन्न दृश्य चित्रित करने का अवसर हुआ। उसमें आलंकारिक एवं प्रतीकात्मक संयोजन है अर्थात् आकृतियाँ महल के अनुसार छोटी बड़ी हैं। दृश्य को सुविधानुसार भ्यामितिक आकृति में बाँट दिया गया है। गुड़ के दृश्यों में प्रकाश चित्रण है, वीर रथ से ओत-प्रोत आकृतियाँ जैसे उड़ रही हों। कहीं कहीं कन्दों और राक्षसों के अंश में हास्य का पूरा पुट है।<sup>१</sup> यहाँ पलक २ में इसी चित्रमाला का एक उदाहरण है। इसमें कुम्भकर्ण को निद्रा से जगाने के प्रयत्न देखिए। उसके बहदाकार को जगाने के लिए, हाथी का प्रयोग किया गया है। कुम्भ मूक रहे हैं, बटूकें झूट रही हैं, लुपड़ी बक रही है, साथ ही राज्य भी हो रहा। हास्य का पुट है ही, राज्य में सर्वोत्तम जय और गति भी है।

इस शैली का विस्तार किस किस क्षेत्र तक था, इसे ठीक ठीक नहीं समझा जा सका है। परन्तु यह निश्चित है कि इस शैली के अन्तर्गत कई उपभेद हैं, इनमें से कुछ चित्रों की तत्कालीन मेवाड़ी चित्रों से संनिधता है। फलतः कोई आश्चर्य नहीं कि यह शैली मालवा होते हुए मेवाड़ के क्षेत्र तक को छूती रही हो। मालवा प्रदेश उत्तर मध्य-काल में था भी संस्कृति का केन्द्र एवं अपभ्रंश शैली का एक प्रमुख केन्द्र ( § २५ )। इसी क्षेत्र पर यह शैली आधुनिक उत्तर प्रदेश के कुछ केन्द्रों तक भी फैली रही हो तो आश्चर्य नहीं।

१७वीं शती के उत्तरार्द्ध में इस शैली का पूर्ण वैभव दीखता है। इनमें मुख्यतः तो रागमाला चित्र हैं, परन्तु इधर इधर में श्रमक शतक नामक एक संस्कृत भृंगार काव्य, रामचरित और कृष्णलीला की कई चित्रावलिर्वा, दुर्गाष्ट आदि के चित्र भी मिले हैं। धीरे-धीरे इन चित्रों में एक और प्रारम्भिकता कम होती जाती है, इनके वर्ण विधान का सीखापन कम होता जाता है और दूसरी ओर मोटा परदाब बढ़ता जाता है। इनकी रेखाएं मोटी और आकृतिर्वा बड़ होती जाती हैं। इस प्रकार प्रायः १७०० ई० तक इनका अधिक दास देना जाता है और प्रायः उसके बाद यह शैली क्षुप्त हो जाती है। पिछले कालों के इन आलेखनों में विषय क्लृप्त का विस्तार हुआ, आकृतिर्वा धीरे धीरे प्रधान होती गई और प्रकृति से उनका सम्बन्ध कूटता गया। प्रायः ग्रन्थ चित्रों की पुरानी परंपरा में चित्रों के बड़े बड़े लंब और उनमें विविध दृश्य संकलित हुए हैं।

इस शैली का चरम विकास प्रायः १६५० ई० से १६८० ई० तक के उदाहरणों में मिलता है। रागमाला के अंकनों में भी भृंगार रस के अनेक दृश्य, दूधरे शब्दों में नायिका भेद की संकलता और युगल प्रेम की मधुर भावना साकार हुई है। चित्रकार का मुख्य उद्देश्य प्रकृति की गई से गई कल्पनामयी कृता उद्घाटित करना है और मानव आकृति एवं उनकी भावनार्थ उनके उपाय मात्र हैं। रागमाला चित्रों में आकृतिर्वा गति और ताल से विभे हुए, जैसे उनमें लीन हैं। भिन्न भिन्न पक्ष पक्षियों से वन-उपवन सेवित हैं। चटकोले रंगों में चित्र विभाजित हैं—एक-एक वर्ण मन को पकड़ लेता है, चित्र मानो रंगीन बादलों का संघात हो।

इन चित्रों के ठीक ठीक काल निर्धारण में श्री काले खंडालावाले के शोध का भारी महत्व है। उन्होंने कुछ वर्ष पूर्व राष्ट्रीय संग्रहालय संग्रह से १८६० ई० में तैयार हुई एक चित्रमाला प्रकाशित की। यह माधवदास नामक चित्रेरे की कृति है और नरसिंह शहर में तैयार हुई। प्रायः विद्वान नरसिंह शहर को मालवा स्थित नरसिंह गढ़ मानते हैं।

यहाँ फलक १२ में बनायी रागिनी का चित्र एक प्रतिनिधि उदाहरण है। यद्यपि ऐसे चित्र परंपरागत होते हैं, पर उनमें कलाकार का निबन्धन भी पाया जाता है। कलाकार प्रत्येक रागिनी के निर्दिष्ट भावों को व्यक्त करता और इसमें वह जितना सफल होता उतना ही चित्र धार्मिक होता। बनायी चित्रों में परम्परागत कल्लुतों का एक जोड़ा भी संकलित किया जाता, जो प्रस्तुत चित्र में बहुत ही सजीव है। इस प्रकार के चित्रों की श्रुति का बड़े गहरे रंगों की तथा काली हिरौली की का ईशुर की होती है। चेहरे पर अपभ्रंश शैली की स्पष्ट स्थाप है। रंग विधान बहुत चटकोला होने पर भी बहुवर्ण नहीं होता। सिंगों की



चोटियों, माड़ों और गहनों में बड़े बड़े काले कुँदने होते हैं। १७वीं शती के उत्तरार्ध वाले चित्रों में आरम्भिकता के बदले सुष्टता पाई जाती है तथा पटोल नेत्र के बदले मीनाक्ष का प्रयोग होने लगता है, अर्थात् प्रब-उद्गम और मालवा-मुबरात उद्गम की धाराओं का संगम होकर एक प्रवाह चलाता है। अब राजस्थानी चित्रों में जीवन अधिक प्राण जाता है। चित्रों का विषय भी लौकिक और विस्तृत हो गया है, पहले रागमाला का प्रायः एकलव्य साक्षात् या अब नायिका-भेद और कुण्डलीला का भी उतना ही प्रचार हुआ। नायिका-भेद के चित्रों में पूर्वे काल में केशव और परवती काल में विहारी के एक मुख्यतः आधार माने जाते हैं। पक्षों के सर्वांग को चित्रित करने में सफल संयुक्त (कंपोजिशन) पाये जाते हैं प्रायः चित्रों में एक ही भाव के दो रूप दिखलाए जाते हैं। इनमें प्रेम के विविध पक्षों का मार्मिक चित्रण पाया जाता है। फिर भी उनमें अपभ्रंश शैली की कुछ विशेषताएँ पाई जाती हैं। इस प्रकार राजस्थानी शैली अपने क्लोत् में ही विकसित हो रही थी। उस पर मुगल प्रभाव पड़ा, उसमें चैतन्य आया पर उसका स्वरूप न बदला।

§ ४४. १७वीं शती में दक्कनी शैली—इन दक्कनी शैली के १६वीं शती वाले इतिहास को ऊपर (§ ३७) देख चुके हैं। १६वीं शती के उत्तुर्ध्व चरण में अहमद नगर और बीजापुर के राज्यों का मुगलों से राजनीतिक संघर्ष हुआ जो कम और बेश शाहजहाँ के प्रारम्भिक वर्षों तक चलता रहा। इस बीच, शीत युद्ध के काल में, मुगलों और बीजापुर के बीच सांस्कृतिक आदान-प्रदान भी हुआ। फलतः इस काल वाले बीजापुरी एवं अहमद नगरी शबीदों में इन स्पष्ट मुगल प्रभाव पाते हैं, जिनके फलस्वरूप जहाँगीरी शैली के अनुकरण में लाठी छड़िका महीन कलम आदि विशेषताएँ दृष्टिगोचर होती हैं। रंगों में भी यद्यपि उनका निखरव बना रहा पर १६वीं शती वाला तीन-वर्ण विधान तिरोहित हो चला।

१६८२ ई० तक गोलकुंडा राज्य बना रहा। उसमें मुख्य रूप से शबीदों तैयार होती रही। इसके बाद वह मुगल शासित प्रदेश या। १८वीं शती में आरक जारी के पैर बसाने पर वहाँ एक बड़ी ही सुमधुर चित्र शैली उत्पन्न हुई जिसे हम हैदराबादी शैली के नाम से जानते हैं। इनमें शबीदों के अतिरिक्त, नायिकाओं के स्फुट चित्र, रागमाला चित्रादि बहुत बड़ी संख्या में तैयार हुए। इनमें मुगल शैली की तैयारी और राजस्थानी प्रभाव में विषय स्पष्ट हैं। फिर भी लंबी आकृतियाँ पक्षों और फूल पत्तियों में नकारात्मक मोटी लिखाई, लीले रंग आदि दक्कनी शैली की विशेषताएँ प्रमुख हैं (पलक १४)। १८वीं शती के उत्तरार्ध में यह शैली लोक में और अधिक ज्ञात हो गई (पलक-१५)।

१८—१९वीं शती में दक्कनी शैली के अनगिनत स्थानीय भेद दीखते हैं।

१७वीं शती में राजस्थानी और मुगल प्रभाव वाली अनेक स्थानीय शैलियां भी मिलती हैं जिनका ठीक ठीक निर्धारण नहीं हो सका। इंग्लैण्ड के बॉइलियन पुस्तकालय में आर्ने विशप लॉड द्वारा प्रदत्त एक रागमाला के चित्र इसी कोटि के हैं। हाल ही में कुछ अन्य चित्रों का स्थान निर्धारण किया जा सका है। कला-मयन के कुछ निश्चित प्रमाणों से यह सिद्ध हो गया है कि आगरा और दिल्ली में भी स्थानीय शैलियां थीं जिन्हें हम राजस्थानी शैली के अन्तर्गत रख सकते हैं। स्वभावतः इनपर गहरा मुगल प्रभाव था।

## नवीं अध्याय

§ ४५. शाहजहाँ काल (१६२८—५८ ई०) को मुगल शैली—शाहजहाँ काल से मुगल शैली एक पुरे ही रूप में सामने आती है। अब बादशाह का उससे कोई निजी सम्बन्ध नहीं रह जाता। वह मुगलदे वैभव और तज्जुबामुक के, जो इस समय अपनी पराकाष्ठा को पहुँच गई थी, प्रदर्शन का एक अंग मात्र रह गई जैसा कि शाहजहाँ की अन्य कृतियाँ भी हैं। अब चित्रों में हृद से व्याप्त रिवाज, महीनकारी, अत्यधिक व्योरे, रंगों की खूबी तथा शान-शौकत एवं अंग प्रत्यंगों, विशेषतः हस्तमुद्राओं की लिलारों में बड़ी लफाई और कलम में कहीं से कमजोरी न रहने पर भी दरबारी अदब-कापड़ों की जकड़पन्दी और शाही दबदबे के कारण, इन चित्रों में मात्र का सर्वथा अभाव बल्कि एक प्रकार का सन्नाटा पाया जाता है, यहाँ तक कि जो ऊबने या लगता है।



इस प्रकार के चित्रों से अलंकृत अपने समय के इतिहास, बादशाहनामा, की एक प्रति उन्होंने तैयार कराई थी। इसमें कई सौ चित्र थे। यह प्रति तितर बितर हो गई। इसके अनेक चित्र भिन्न-भिन्न संग्रहों में पाये जाते हैं, उसका एक विशिष्ट अंग्रिजिटेन के विइसर प्रासाद संग्रह में है।

इनमें के दो भारत-कला-भवन में हैं, जिनमें से एक शाहजहाँ काल की अच्छी से अच्छी तस्वीरी में है। इसका समय १६४५ ई० के कुछ बाद है। उस सन् में शाहजहाँ के दूसरे बड़े मुराद ने कलस के बादशाह नजर मुहम्मद से उसका देश जीत लिया था। इस चित्र में उस समय का दृश्य है जब नजर मुहम्मद मुराद के पास उपस्थित होता है दोनों एक दूसरे से मिल रहे हैं। इधर उधर पदाधिकारी और सन्तान स्मृति रथानों में जवब के साथ खड़े हैं। चित्र में, इसके कुली फतहचन्द ने कलस का सैरा (प्राकृतिक रूप) दिखाने में कमाल कर दिया है।

यदि शाहजहाँ कालीन किन्हीं चित्रों में उन्मुक्तता है तो उनमें, जिनमें बादशाह की किसी संत से बैठ चित्रित है। इनमें दरबारी जकड़पन्दी और कृत्रिमता से एक छाया के लिए कुट्टी मिल जाती है। मुगलवंश शुरू से साधुमठ या अतएव शाहजहाँ के भी ऐसे चित्र पाए जाते हैं।

देखाई चित्रों के चित्रों में भी भाव रहते हैं; किंतु ये भाव मूल विदेशी चित्रों के हैं। ऐसा एक चित्र दिया जा रहा है (फलक—१७)। इसमें शिखर रंग मसीर की मृदुल दिव्य छवि दर्शनीय है। कुमारी मरियम के निर्विकार हंसते हुए चेहरे पर प्रिय वात्सल्य की कुशलता से दर्शाया गया है।

शाहजहाँ काल से जवन सुन्दरियों के चित्र भी मिलने लगते हैं, जिनसे मुगल स्त्री-सौंदर्य का आदर्श जाना जा सकता है। अभाग दाराशिकोह ने अपनी अनुमता पत्नी नादिरा बेगम को, १६४१ ई० में एक विवाह उपहार दिया था, जो इस समय इंडिया आफिस, लंदन में संग्रहीत है<sup>१</sup>। इसमें उक्त चित्रों के तथा शाहजहाँ कालीन व्यक्ति-चित्रों आदि के अच्छे उदाहरण हैं। रंगमहल और विलासिता के चित्र जहाँगीर काल से ही मिलने लगते हैं, यद्यपि बहुत अल्पसंख्या में। शाहजहाँ काल में उनमें पर्याप्त वृद्धि हुई। स्वभावतः

१. यस्तुतः इस विवाह के कुछ चित्र परवर्ती भी हैं, किन्तु कलम बहुत मोटी है, फलतः ये चित्र साधारण कोटि के हैं। उनके वाशिए भी इसी काल के हैं।

औरंगजेब काल में उनमें विराम आया, किंतु फिर तो उनकी बाढ़ भी आ गई। मुगल राजवंश की जीवन धारा फिर और जा रही थी, उसके ये चित्र प्रत्यक्ष प्रतीक हैं।

विकसित मुगल शैली मुख्यतः शाहीह की कला है, और यद्यपि ये शाहीह बहुधा एकचरम हैं, फिर भी अच्छी शाहीहों में अद्भुत कामों की इतनी जकड़कड़ी होती हुए भी चित्रकारों ने सूत के साथ सीरत (स्वभाव) दिखाने में बहुत कुछ सफलता पाई है।

मुगल शैली के जीवन काल में रंगों के ओप, दबाव और मलाहिपत के कारण आरम्भिक मुगल चित्रों से भी अधिक मीनापन रहता है। किंतु ये रंग कुछ बदरंग करके लगाए जाते हैं ( § ३५ ख-४, पृ० ७७, पं० २०-२१ )।

मुख्यतः शाहजहाँ काल से मुगल शैली के कुछ बिना रंगों रेखा-चित्र भी मिलते हैं जिन्हें स्याह-कलम चित्र कहते हैं। इनमें कामज पर फिटकरी मिले शरेश या अण्डों की सफेदी का अस्तर देकर, कि कामज व्यो का व्यो दीखता रहे किंतु लिखाई न फूटे, बहुत संभाल कर स्याही से बड़ी बारीक सच्ची टिपाई ( § ४० क ) करते हैं और उसी ( स्याही ) से तैयार भी कर जाते हैं। दाढ़ी आदि में एक बाल परदाज (एक एक बाल अलग अलग दिखाना), मुलपम साया और ओठ, आँख, तथा हथेली में नाम मात्र की रंगत, कहीं पर चरा वा सोना या अन्य रंगों का इशारा, इन स्याह कलम चित्रों की विशेषताएँ हैं। इनके मुख्य चित्रकार शाहजहाँ कालीन मुहम्मद नादिर शमरकंदी और चतुरमणि ( § ४० क ) हैं जिनके साथ संभवतः होनहार ( § ४० क ) का भी नाम जोड़ा जा सकता है।

§ ४६. औरंगजेब ( १६५८—१७०७ ई० ) से आलमगीर सानी ( १७४८—५९ ) तक की मुगल शैली—औरंगजेब के समय से, मुगल कैम के समस्त अंगों की तरह चित्रकला में भी ह्रास के कोड़े लग चले। शाहजादगी से लेकर बूढ़े और कुम्हड़े तक के उसके कितने ही चित्र मिलते हैं। ये चित्र बिना उसकी अनुमति के नहीं बन सकते थे; उस समय फोटोग्राफी न थी कि पल्लू मर में चित्र ले लिए जाते। शाहीह लगाना बंदों का काम था और कल्पना से उसका किया जाना असंभव था। फिर भी उसके समय में चित्रकला उपेक्षिता ही रही।

हाँ, इस कला का एक उपयोग वह अवश्य करता था। ब्यालिपर के किले में उसने अपने जिन कुटुम्बियों को बंद कर रखा था, उनकी यथार्थ अवस्था जानने के लिए वह हर महीने उनकी तसवीरें बनवाया करता कि पोस्ट के उस पाले का, जो प्रतिदिन उन राजबंदियों को दिया जाता था, मासिक परिणाम उसे ( औरंगजेब को ) माजूम होता रहे।



इसी प्रकार का एक चित्र स्व० श्री सीताराम लाह, बनारस के संग्रह में है। शाह-जहाँ नरमीर में बल भूल पार कर रहा है। इश्य सुन्दर है। नाव चलाने वालों में कुछ गति है, शेष अंशों में बड़ी खादी अदृश्य कापदा एवं तड़क-भाड़क ( फलक—१६ ) फिर भी इस चित्र में कलम की उच्च बारीकी का अभाव है, जो शाहजहाँ काल वाले चित्रों में मिलती है।

इस समय के भी दरबारी चित्रकार अधिकतर हिंदू थे। औरंगजेब के बाद मुगल साम्राज्य की भाँति मुगल चित्रकला का इतिहास भी उसकी पड़ती का इतिहास है। यद्यपि मुहम्मदशाह के समय तक के चित्र, जहाँ तक कारीगरी का सम्बन्ध है, अपना पूर्ण गौरव बहुत कुछ बनाए रखते हैं, किंतु मुगल वंश का कोई सम्मानपूर्ण इतिहास न रह जाने तथा उसके नैतिक पतन के कारण, जिसका प्रभाव सारे राष्ट्र पर पड़ा था, इन तस्वीरों के विषय अब मुख्यतः राग-रंग और क्लिष्टता से ही सम्बन्ध रखते हैं ( फलक—१८ )।

अब मुगल शैली से दूटकर उसकी अनेक विशेषताएँ राजस्थानी शैली में ले ली जाती हैं और उसके इस रूप की प्रतिक्रिया पिछली मुगल शैली पर होती है, जिसके कारण दोनों शैलियों में इतनी समानता आ जाती है कि किसी किसी चित्र के बारे में यह निर्णय करना कठिन हो जाता है कि वह किस शैली में रखा जाय।

§ ४७. १८वीं में राजस्थानी शैली—अब यह शैली पूर्ण विकसित हो चुकी है। यद्यपि आर्लकारिता इसकी मुख्य विशेषता है, यहाँ तक की शाहीद की आकृतियों में भी आँख आदि में अशुचि रहती है; तो भी, मुगल कला के संस्पर्श से कभी कभी इस विशेषता में शिथिलता पायी जाती है। रागमाला, वारहमासा मुख्यतः केशव और विहारी पर आधारित नायिकाभेद और कृष्णलीला इसके मुख्य विषय रहते हैं एवं अनेक सन्निव प्रबंध भी करते हैं। इस काल में मेवाड़ राजस्थानी शैली का महत्वपूर्ण केन्द्र था जहाँ के बने चित्रों में विशेषता पाई जाती है। इन चित्रों में तेज वर्णिका और गति पाई जाती है जिनका अफसर शैली के बाद मुगल चित्रों में प्रायः सर्वथा अभाव है। राजस्थानी शैली में जितनी उन्मुक्तता है, उतनी बसोहली को छोड़कर अन्यत्र कहीं नहीं। बसोहली में भी वह राजस्थानी प्रभाव से ही है। मेवाड़ शैली की कई बहुत बड़ी चित्रमालायें प्राप्त हैं जो अफसर शैली के सिवा अन्यत्र नहीं दीखती। इनमें कृष्णलीला संबंधी एक चित्रमाला साधारण से बड़े आकार में है और उसका चित्रण भी अत्यन्त असाधारण है।

सुरागार पर आश्रित संभवतः मात्र एक चित्रमाला भी इसी शैली में है। इस काल वाले मेवाड़ शैली के चित्रों में चेहरों पर स्याही से साया लगाया जाता था।

इस काल में बूंदी मंडल भी राजस्थानी शैली का मुख्य केन्द्र था। इन चित्रों की बर्णिका बहुत आकर्षक होती। चित्रण में लाक्षणिक प्रयोग इनकी दूसरी विशेषता है। पानी, वादलों और पक्षीचित्रों के अंकन में स्वभाव निरीक्षण पर अलंकारिता दी जाती है। इनके चेहरे गोला होते हैं और चेहरों अतिरिक्त लाल होती है। प्रष्ठिका में बूंदों, फूलों हुई लताओं का सफ़्त चित्रण एक अनोखा सौंदर्य उपस्थित करता है। गतिमत्ता तो इनकी अपनी विशेषता है (चलक—१६)। चित्र के वर्ण विधान में भी परिवर्तन देख पड़ता है, अब राजस्थानी चित्रों में अपेक्षाकृत सूक्तवाने रंग लगाने लगे थे। कोटा क्षेत्र में बूंदी शैली की एक शाखा थी।

इस समय इस शैली का एक मुख्य केन्द्र जयपुर था। वहाँ के इस काल के राज-मंडल और गोवर्धन-धारण के चित्र बड़े सुन्दर और सजीव हैं। जोधपुर, किसानगढ़ और नाथद्वारा में भी अच्छा काम बनता था। नाथद्वारा के चित्रों में पुरानी परम्परा विद्यमान थी। यहाँ के पटचित्र विशेष रूप से मिलते हैं। इनमें प्रत्येक में निजी शैली-गत विशेषताएँ हैं। चित्रों के अन्तर्गत असंख्य उप-शैलियाँ हैं। इनमें से बहुतों की पहचान पाग की विभिन्नताओं से होती है। भित्तिचित्र तथा पटचित्र की परम्परा भी चल रही थी।

दत्तिया के राजा शत्रुजीत (१७६१-१८०१ ई०) के समय में मुंदेलखंडी कलाम अपनी पूर्णता को पहुँच गई। उस समय देव के अष्टनाम, बिहारी खतसई और मतिराम के रत्नान की पूरी चित्रावली तथा शरीर और धार्मिक चित्र बहुत बड़ी संख्या में तैयार हुए। इनका रंगविधान सफ़ा और आलोकन किञ्चुल भावपूर्ण है; पात्र पुतले से लगे रहते हैं। हाँ, इनके भी मुक्त-मंडलों की तराश सुन्दर है और अर्धे रंगीली।

पेशवाई के कारण महाराष्ट्र में भी राजस्थानी शैली की पहुँच हुई। मराठा चित्रों पर, जो ब्रिटिश संग्रहालय में तथा अन्यत्र संग्रहीत हैं, जयपुर की पूरी छाप है। बाजीराव पेशवा (१७७४-१७६१ ई०) ने पूना के अपने शनिवारवाड़ावाले प्रभाव को विजित कराने के लिए जयपुर से मोराराम चित्रकार को बुलाया था।

पश्चिम भारत में यह शैली मैसूर, तांजोर और रामेश्वर तक फैली थी। वहाँ के चित्रों में इसके साथ उत्तर-अधिकांशिक प्रभाव भी मिलता है जो भित्ति चित्रों के कारण, उभर आया भी नला आया है।

इसी भाँति कर्णाट प्रदेश में पाल शैली की परम्परा चली आ रही थी और आज तक चली आ रही है किन्तु वहाँ चित्रों, चित्रपटों और पुस्तक चित्रों में भी १७वीं शती से,



राजस्थानी शैली का अनेक अंशों में प्रभाव पाया जाता है। इस प्रकार राजस्थानी शैली ही उस काल की हमारी राष्ट्रशैली थी।

नवीं  
अध्याय

§ ४८. बसोहली वा जम्मू शैली—पंजाब में राजस्थानी शैली का एक केंद्र जम्मू वा उसके निकटवर्ती बसोहली में था। यहाँ का आलेखन १७वीं शती के राजस्थानी चित्रों के बहुत निकट है। बहांगीर कालीन मुगल शैली का राजस्थानी शैली पर प्रभाव पड़ा। उससे पुष्ट होकर राजस्थानी शैली सारे देश में व्याप गई। इसपर स्वयं राजस्थानी शैली को समय पाकर बदलती गई पर बसोहली के चित्रकार आज से एक षष्ठ शती पूर्व भी उस बहांगीरी परम्परा का निर्वाह करते गए जो उनके कृतियों से स्पष्ट भलकता है।

इन चित्रों का विषय मुख्यतः राममाला, गीतगोविंद, भागवत, रामायण, भारत एवं नायिका-मेघ है। राजस्थानी चित्रों की भाँति सपाट किंतु उससे तेज रंग, बड़े बड़े मीन-नेत्र किनमें छोटी-छोटी पुतलियाँ, पीछे जाता हुआ वा ऊपर को ढालुवाँ ललाट, स्त्री किंतु ओजदार लिखाई, वृक्ष, जल, वादल आदि के आलेखन में बहुत ही आलंकारिक लिखाई, कतरकर चिपकाए सोन-किरवा (स्वर्ण-कीट, पंजाब में इसे सोना-नाली कहते हैं), के पंख द्वारा गहने के हरे नगीनों का अंकन, सपाट पृष्ठिका के विलकुल ऊपरी हिस्से में चित्रित रेखा एवं उसके फारण एक पतली भव्य-जैठा आकार का आलेखन, इस शैली की विशेषताएँ हैं। साथ साथ मुकुट, दुपट्टे की पहारन एवं घाण्ड आदि में कश्मीरी प्रभाव भी पाया जाता है। चित्रों पर टाकरी लिपि में और कभी-कभी देवनागरी में लेख रहते हैं।

१८वीं शती का मध्याह्न इस शैली का उत्कर्ष काल है, जिसके मुख्य उदाहरणों में से १६३० ई० की मानक चित्रकार की बताई, गीतगोविन्द चित्रावली है जो संपति लाहौर संग्रहालय में है। मानक को कभी मानना भूल है, क्योंकि पंजाबी और हिन्दी में ऊकारान्त नाम पुरुषों के होते हैं, स्त्रियों के नहीं, स्त्रियों के नाम ओकारान्त होते हैं।

१८वीं शती के समाप्त होते होते यह शैली निर्जीव हो जाती है।

§ ४९. पहाड़ी शैली—१५वीं शती से जिस पुनरुत्थान का आरम्भ हुआ उसकी उत्तरोत्तर प्रगति होती गई और आज दिन तक होती जा रही है। १६वीं शती से हम अपने अतीत से संबंध जोड़ने लग गए, जिस प्रकृति को हम हर्ष के बाद से क्रमशः भूल गए थे। यद्यपि उस संबंध की महाभारत के बादवाली कड़ियाँ बहुत इधर तक अन्यकार में थीं, फिर भी हमने मित्र मित्र भाषाओं में रामचरित लिखे, भागवत एवं महाभारत की अचतारखा की। शिवाजी ने प्राचीन शासन-विधान उन्नीवित किया, यद्यपि वह बहुत अधूरा था क्योंकि जिस नामची के आधार पर उसका निर्माण हुआ था वह बहुत ही सीमित थी। जयसिंह ने प्राचीन

पद्धति पर अगर बताया, अश्वमेध किया, वैभवाचार्य बनाई और उपजातिषी को तोड़कर मूल चातुर्वर्ण्य कायम करने का उद्योग किया।

जिस प्रकार आचार्य केशव ने रामचन्द्रिका द्वारा आदर्श राजा की प्राचीन अश्वाम-चर्या का निदर्शन कराया उसी प्रकार कवि-प्रिया और रत्नि-प्रिया द्वारा प्राचीन रीतिसाहित्य से संबंध जोड़ा—जिससे हिन्दी की रीति-कविता बल पड़ी और मातिराम, देव, बिहारी जैसे कवि-प्रवरो की वाणी प्रस्तुत हुई।

उपर १७वीं शती में औरंगजेब की उपेक्षा के कारण और १८वीं शती के मध्याह्न तक मुगल साम्राज्य के टूक टूक हो जाने के कारण, बादशाही चित्रकार नए आभय खोजने पर बाध्य हुए। संकलतः उनमें से कुछ, राणी से पूर्ववाली कांगड़ा दून की गियासतो-चंबा, नूरपुर, बसरोटा, गुलेर, कोट-कांगड़ा, सुफेल, मंशी, कुल्लू एवं नाहन, सिरमौर आदि में पहुँचे। उन्हीं के हाथों १८वीं शती में पहाड़ी शैली का तबक रोपा गया (ई ३०)। अकबर के बाद से उनकी प्रतिमा शाही कवि के संघन में बंकड़ गई थी। अब उसने मुक्ति पाई और उन्हें 'हुकुम पाद' के बदले 'स्वातस्सुखाप' रचना का अधिकार मिला। यद्यपि यह काम भी वे आज्ञा से करते थे, किंतु इसमें उस वस्तु की अभिव्यक्ति का सुयोग प्राप्त था जो उन्हें समझी था। अर्थात्, उन्होंने चित्रों द्वारा प्राचीन से संबंध-स्थापन का भार लिया।

कांगड़ा दून कश्मीर शैली के क्षेत्र में था। तिब्बत से भी वहाँ का संबंध था। अब मुगल चित्रकारों ने कश्मीर शैली से नाता जोड़, अपनी मुखविषया ही नहीं चुनाई, अपितु उसमें नई जान डुँक दी। वही पहाड़ी शैली है। तिब्बत का प्रभाव भी इसमें कहीं, कभी पाया जाता है। किंतु इसका कैँड़ा, वर्णिका, आदि विधान विकसित मुगल शैली पर ही अवलंबित है जिसमें गति और अभिव्यक्ति कश्मीर शैली की है। इनके अतिरिक्त भावमंगी, मुद्राओं, कृष्ण के अतिथी वर्ण, नखों का पहारान, मुकुट आदि अनेक व्योरे में भी कश्मीर शैली बोला करती है। कितने ही पहाड़ी चित्रों में तो मुखवांश कश्मीर का ही मिलता है अतएव इस शैली की परम्परा उसी से सिद्ध होती है। यदि वह शैली स्वतंत्र रूप से विकसित हुई होती तो इसकी आरम्भिक अवस्था के चित्र भी मिलते। किंतु ऐसे पहाड़ी चित्र हैं नहीं जिनमें आरम्भिकता हो। अर्थात् वे कश्मीर शैली के रूपान्तर में ही एक दम से रंग-मंच पर आ जाते हैं। इसका समर्थन रामप्रसाद जी की कुलगत अनुभूति से भी होता है, जो पहाड़ी चित्रों को कश्मीर की कलम के अन्तर्गत गिनती है।

देखी अवस्था में—ताप ही इन बड़े अन्तरों के कारण भी कि राजस्थानी शैली मुख्यतः आलंकारिक कला है और यह भावमूलक वा रागात्मक; राजस्थानी चित्रों के विषय



का मेकदूब रागमाला है, इसमें, ( इसकी सहृदयता के अनुरूप ) उसका प्रायः आर्यताभाव है एवं दोनों के उत्पत्ति काल में भी प्रायः तीन सौ वर्षों का अन्तर है—ये दोनों शैलियों किसी प्रकार 'राजपूत' नामक एक बड़े वर्ग के भीतर नहीं आ सकती ( § २० ) ।

पहाड़ी चित्र शबाहत लिये हुए खाली होते हैं अर्थात् उनमें वास्तविकता और भावना का संमिश्रण रहता है। इस मिश्रण द्वारा इसके उस्तादों ने अपने चित्र में बड़ी सजीवता और रमणीयता उत्पन्न की है। ऐसा कोई रस वा भाव नहीं है, जिसका पूर्ण सफल अंकन वे कलाकार न कर सके हों। उनका आलेखन आक्षेपकानुसार 'कच्चादि कटोर' वा 'कुसुमादमि स्तु' होता है। उनकी सद्धानुभूति अत्यन्त विस्तीर्ण तथा व्यापक है, उनकी प्रत्येक रेखा में प्राण, स्पर्शन और प्रवाह रहता है एवं वह एक अर्थ रखती है, गले ही वह छोटी स्त्री न हो।

देवताओं के ध्यान, रामायण, महाभारत, भागवत, दुर्गा-सप्तशती इत्यादि, इत्यादि समस्त पौराणिक साहित्य; ऐतिहासिक गाथा; लोक-गाथा; केशव, मतिराम, बिहारी, सेनापति आदि हिंदी के प्रमुख एवं अन्य अग्रगण्य कवियों की रचनाओं से लेकर जीवन की दैनिक चर्चा और सबीह तक ऐसा एक भी विषय नहीं जिसे उन्होंने छोड़ा हो। कोई भी 'कस्तू' अंकित करना इन चित्रकारों के लिये अवलम्ब था ही नहीं। न वे उसके एक दो चित्र बनाकर ही संतुष्ट हो गए। उन्होंने जो विषय उठाया उसकी मालिका की मालिका बना डाली, जो भी ऐसी जोखे-तर कि देखकर दाँतो अँगुली दबानी पड़ती है। मौलिकता इन कृतियों में इतनी है कि आप वह न कह सके कि वे साहित्यिक रचना पर अवलंबित हैं। इन विशेषताओं के कारण यह कहना असुविधा न होगा कि अजंता युग के बाद पहाड़ी शैली में ही भारतीय कला एक ऐसी उँचान तक उठी है जहाँ तक पहुँचना किलावाह नहीं। किंतु एकचरम चेहरे के किंचा अन्य स्त्री के चेहरे की लिखाई में यह कला असफल रही।

काँगड़ा के राबा संगारचन्द्र ( १७७४-१८२३ ई० ) तक के समय में पहाड़ी कला का स्वर्ण-युग चल रहा था। १८२८ ई० में इन्हीं संगारचन्द्र की दो कन्याएँ गढ़वाल प्रदेश की ब्याही गईं। इसी मिलिशिले में काँगड़े के चित्र और चित्रकार भी देखे में यहाँ आए। इसी समय से गढ़वाल में भी पहाड़ी शैली प्रतिष्ठित हुई। यहाँ के मोलाराम चित्रकार का नाम आक्षेप प्रायः सुन पड़ता है। किंतु जो चित्र मोलाराम पर आरोपित किए जाते हैं उनके निष्कर्षों में इतनी विभिन्नताएँ हैं कि वे एक चित्रकार के नहीं हो सकते। गढ़वाल में जो चित्र देखे में आए उनमें गीतामोहिनी और बिहारी चित्रावली बड़ी ही सुचारु और सुशोभित हैं।

सिल-उत्कर्ष-काल ( १७६०-१८४३ ई० ) में पहाड़ी शैली का एक केंद्र लाहौर, अमृतसर में भी रहा, जहाँ इस कलम की, विशिष्ट सिल व्यक्तियों की अच्छी शचीद तैयार की गईं।

प्रायः १८५० ई० से, अर्थात् पंजाब की स्वाधीनता के अन्त के साथ ही, इस शैली का अन्त समझना चाहिए। यों तो पहाड़ी कलम के कारीगर अभी तक पाए जाते हैं। पहाड़ी मिस्तिचित्र भी बराबर बनते थे। इस शैली के इतिहास के लिये इनका अध्ययन आवश्यक है। पर अभी तक इस ओर ध्यान नहीं दिया गया है।

पहाड़ी शैली के उत्कर्ष में कश्मीर शैली का स्वातन्त्र्य मिलीन हो गया और वह मार्मिक ग्रन्थों के मरे चित्रों के रूप में कुछ दिनों तक सौंभ भरती हुई समाप्त हो गई।

पहाड़ी शैली के कोमल अंकन के लिये पलक ५३ देखिए। पहाड़ी शैली की शीर्षों का एक बड़ा चाब आदर्श निर्माण करने में शक्य हुई है।

ऊँचा कण्ठ का दृश्य है। कृष्ण ऊँचल से बँधे सिक्क रहे हैं। यशोदा ताड़ना दे रही है। कृष्ण की कमनीय शोभा, कोमलता, दूसरी यशोदा की कठोर ताड़ना को देखते हुए गोपिका निस्तम्ब एवं आश्चर्य चकित हैं। विभिन्न मनोभावों का एक साथ ही, समान सफलता से अंकन हुआ है। प्रुष्ठभूमि में अत्यंत ही घरेलू वातावरण है।

उदात्त आलेखन का नमूना पलक २० है। किस ओज से किशोर कृष्ण ने दुरांत कालिय को दबा रखा है और वे अनायास उस पर नाच रहे हैं। लृप्त में गति है। उनके पैरों से दबकर कालिय पिसा जा रहा है। नाग बालार्पण उसकी प्राण भिक्षा माँग रही है और तट पर की घटना की भीषणता से व्रत और कालिय के विष से प्रभावित भाल वृन्द तथा गावें मूर्च्छित पड़े हैं।

कृष्णलीला में गीतिफाव्यात्मक दृश्य भी देखते हैं; उनमें ग्रामजीवन का भी लस चित्रण हुआ है।

पहाड़ी शैली का चित्रकार शिक्कमक है और उसने शिव के सभी रूपों का—झंझ, विरूपाक्ष, मटराज, गंगाधर आदि अनेक रूपों का—सफलता पूर्वक चित्रण किया है। रत्नों शिव के विभिन्न रूपों का मार्मिक चित्रण हुआ है ( पलक २३ )। शिव के गणों का—सज्जनों की भाँति—विचित्रतापूर्वक चित्रण इन चित्रकारों की अद्भुत कल्पना शक्ति का परिचय देता है।





पलक—३

उलल-बन्धन भारत-बाला-भजन-सिंह  
पहाड़ी लीली (कांगड़ा) प्रायः १७५० ई०





पलक २२ यहाड़ी चित्रकारों के व्यापक दृष्टिकोण का अच्छा उदाहरण है। संसारिकता से दूर शांति के राज्याध्य को देखिए।

नवी  
अभ्यास

§ ५०. शाहजहाँ का कालीन और उसके बाद के मुगल चित्र—जो कुछ मुगल शान बच रही थी उसका भी अंत आलमगीर शानी के साथ हो गया। पानीपत का संग्राम इस महानाटक की समाप्ति का घटाक्षेप था। आलमगीर शानी का उत्तराधिकारी शाहजहाँ द्वितीय केवल नाम के अधिकारी का हस्तांतरित करने के लिए गद्दी पर बैठा था। फलतः उसकी कोई जिम्मेदारी न रह गई थी। उसका राज्यकाल भी बहुत लम्बा हुआ (१७५६-१८०६ ई०)। इस शांति काली निर्बीकता के समय का, दिल्ली के घरानेदार चित्रकारों ने एक उपयोग किया। नादिर, अम्बाली, मरवाट, खेल्वा और सिखों की छूटों से दिल्ली का लूटना आरंभ हो गया था। उसके चित्र-रत्न भी कहीं कहीं हो गए थे। इन चित्रकारों के पास उनके चरखे (मिल्लों पर उतारे हुए खाके, ट्रेसिंग) चले आ रहे थे, जिनके सहारे इन्होंने अनेक प्राचीन चित्रों की प्रतिकृतियाँ तैयार करवा लीं।

ऐसे चित्रों की पहचान ये हैं—इन्हें खाकी के लोच का अत्यधिक प्रयोग रहता है; यहाँ तक कि चेहरे के मलमल काले से हो जाते हैं। परदाज की भरमार रहती है। चेहरा प्रायः पीली या नारंगी मल्लक (टोन) की होती है। सबा-चदम, डेढ़ चदम चेहरे में नाक का टीक ऊपर को उठा रहता है। आँखें चुन्नी (चेहरे के अनुपात में बहुत छोटी) तथा हाथ पाँव भी लिखाई नहीं कमबोर रहती है। अकसर कद भी नादे होते हैं।

ऐसे चित्रों के सम्बन्ध में आजकल के कला-कोविद बड़ा भोला भा रहे हैं और इन्हें मूल-प्रतिमाँ समझ रहे हैं। आलमगीर की भी ऐसी ही गई है; चित्रों पर खाकी मुहर तक लगी है। सम्भव है कि ये शाहजहाँ के लिए भी बनाए गए हों। इस प्रकार का एक मुद्रका साउथ वेस्टमन संग्रहालय में है जिसका नाम वैटव विस्केट है। इन्हें के चित्रों पर आलमगीर की मुहर है। बीच-बीच में एकाध अच्छी चित्र भी हैं। इसी तरह का एक साक्ष्य-पूर्व जाल अलवर-राज्य पुस्तकालय में है। यह बाबरनामे की सचिव फारसी प्रति है, जिस पर लिपिकार का नाम मीर अली दिया है और लिखा है कि इसे हुमायूँ ने तैयार कराके धावर को, उसके अंतिम वर्ष में भेंट किया था। सोचने की बात है कि मीर अली हुमायूँ के पहले मर चुका था और बाबरनामे का फारसी अनुवाद हुमायूँ के देहांत के तैतीस बरस बाद खानखाना ने, अकबर के लिए किया था (§ ३५-ख ३)। अब इस आली प्रति के चित्रों से

डैटेज किंग्रेट के चित्रों को मिलाएँ और अपनी छाँसों से उसका जाल पहचान कर अंतर्दिग्ध हो जाएँ।

इस समय मुर्शिदाबाद, लखनऊ और हैदराबाद में, जो मुगल साम्राज्य के खो से स्वतंत्र राज्य बन गए थे, पिछली मुगल शैली के केन्द्र स्थापित हो चुके थे, किंतु इनमें कोई विशेषता नहीं आई और इनका अंत हो गया।

मुगल शैली के चित्रों की निर्बीज तकला करनेवाले कुछ कारीगर अब भी दिल्ली तथा अन्य केन्द्रों में हैं। किंतु शैली के रूप में इसका जीवन अधिक से अधिक १८६० ई० तक माना जा सकता है।

§ ५१. कंपनी शैली (स्थापकाल पटना शैली)—यूरपवाले यहाँ हासी-दाँत की तथा उसी विधान वाली कामद पर की चित्रकारी से आए एवं उन्होंने उसके कारी-गर भी तैयार किए। कुछ विद्वान इस शैली को पटना शैली कहते हैं। क्योंकि वहाँ इसके कई काने थे। पर यह इसका उचित नामकरण नहीं। इस शैली का प्रभाव बंगाल से पंजाब तक उत्तरी भारत तथा दक्षिण में महाराष्ट्र तथा पश्चिमी घाट तक था। पश्चिम में तिथ तक इस शैली के चित्र पाए गए हैं। नेपाल तक में भी इस शैली का प्रचार था। न तो इस शैली का उद्गम ही पटने से हुआ और न वह इसका कोई महत्वपूर्ण केन्द्र थी था। पटना शैली कुछ विलासती विद्वानों का २०वीं शती में दिया नाम है, जिसे उन्होंने केवल इस आधार पर रख दिया कि इस शैली के आधुनिक आचार्य पटने के हैं। वस्तुतः यह एक देशव्यापी लहर थी जो तत्कालीन मुगल और यूरोपीय शैलियों के सम्मिश्रण से उत्पन्न हुई। इसका प्रभाव भी 'कंपनी' के किरगियों के साथ साथ बढ़ा। अतः इसका समुचित नाम पटना शैली न होकर कंपनी शैली होना चाहिए।

इस शैली में खरीद की प्रसुता है। इसके आलेखन में पूरा साया और उजाला अर्थात् पूरा झोल रहता है, जिसके लिए परदाज का उपयोग अधिकता से किया जाता है। इसके चेहरे प्रायः डेढ़-चश्म रहते हैं। यहाँ के कारीगरो ने इस यूरोपीय विधान के संग महीन-कारी भी मिला दी है; यही इस शैली की यूरोपीय कला से मुख्य प्रसुता है। १८वीं शती के उत्तरार्ध से मुगल शैली के नष्टप्राय हो जाने पर इस शैली का प्रचार हुआ। इसके मुख्य केन्द्र लाहौर, दिल्ली, लखनऊ, बनारस, मुर्शिदाबाद, नेपाल एवं पुना, सतारा सोबोर आदि थे।

विदेशी लोग इस शैली का एक यह उपयोग करते कि अपने देश के लिये यहाँ के पैसे, बाने, घेय और रहन-रहन के चित्र बनवाकर ले जाते। ऐंसे-सेट को फिरका कहते



है। आचमल के चित्र-घोस्टकारों की तरह पटना शैली के कारीगर फिरके के सेट तैयार करते थे।

नवी  
अध्याय

§ ५२. बनारस राज्य में कंपनी शैली—बनारस के महाराज ईश्वरीनारायण सिंह (१८३५—१८८६ ई०) का विशेष व्यक्तित्व था। शिक्षा, लखनऊ आदि के कितने ही गुणों, गायक उनके समाश्रित थे। हिंदी के दोनों आदिम स्रोत, भारतेन्दुजी तथा राधा शिब-प्रसाद उनके दरबारी थे। भारतेन्दुजी की तो ये घर के लड़के कैसा मानते थे और उनकी बहुत सहते थे। महाराज राजनरितमानस के बड़े मूक ही नहीं, मर्मज्ञ पंडित भी थे। देव (काष्ठ-विद्वत्) स्वामी जो उद्भट विद्वान्, पहुँचे हुए महामा तथा ऊँचे दर्जे के कवि थे, उनके गुरु थे और उन्हीं के यहाँ निवास भी करते थे।

महाराज के समाज में, कंपनी शैली के दो उत्कृष्ट चित्रकार भी थे—लालचन्द और उनके भतीजे गोपालचन्द। काशी में दल्लूलाल इस शैली के उस्ताद थे। उन्हीं से उक्त चित्रकारों ने यह कला प्राप्त की थी। इन दोनों चित्रकारों से महाराज ने इतने चित्र बनवाए कि उनको हम कंपनी शैली का बहांगीर कह सकते हैं। इस चित्रावली में महाराज के इच्छित दरबारी, गुणी, कलावंत, राज-समाज एवं परिकर से लेकर पालतू पशु-पक्षी, रंग विरंगी बंगली फ्लेर तथा फूल फल तक की बड़ियाँ से बड़ियाँ सबीह हैं। कंपनी शैली की सभीह तैयार करने में उक्त दोनों चित्रकारों का स्थान ऊँचा है। सौभाग्यवश उनके विषय में जानकारी भी प्राप्त है।

चित्रकला और उसके इतिहास की दृष्टि से तो यह चित्रावली महत्त्व की है ही, सांस्कृतिक इतिहास के लिये भी गुणियों के चित्र एवं उस समय की वेश-भूषा आदि का बड़ा मखाला इसमें निहित है। इसमें हिंदी-श्रेमियों के आकर्षण के भी तीन बार चित्र हैं। भारतेन्दुजी एक बार महाराज के लिये कई प्रकार के गुलदाऊरी के फूल ले गये थे; राधा शिबप्रसाद ने महाराज के लिये ग्राम भेजे थे; उनके तथा देव (काष्ठ विद्वत्) स्वामी की बीवताकथा के तथा समाधिस्थ होने पर के चित्र भी इस चित्रावली में हैं।

आरा निवासी एवं कलकत्ता प्रवासी उस्ताद ईश्वरीप्रसाद कंपनी शैली के बीसवीं शती वाले प्रतिनिधि थे। सम्भवतः उनका कुल उक्त उस्ताद दल्लूलाल के कुल से सम्बन्धित था।

§ ५३. उस्ताद रामप्रसाद—१८वीं शती में कुछ मुगल शाहजाने बनारस में नजरबंद किए गए। उन्हीं के लवाजमे में चित्रकार भी थे, जिनमें के उस्ताद लालबी मल्ल से

काशी के निम्नी नामक म्वाल ने मुगल शैली की चित्रकला पारी। उस्ताद रामप्रसाद उन्हीं निम्नी के प्रपौत्र थे।

यदि आपने काशी की गलियों में घाट बावट बरस के एक झर स्थविर को, किसी घुन में सेबी चलते जाते देखा है, जिसकी आँखें खुड़ाई हुई हैं, पसी इबामत बड़ रही है, बड़ी मूँछें बिना संवारी हुई हैं, सिर पर मैली मुड़ी मुड़ी गांधी टोपी है और बटि में उससे भी मैली पोती, किंतु तन पर एक बड़िया दुपट्टा पड़ा हुआ है, पैर में जूता हो या न हो—तो जान लीजिए कि आप मुगल शैली के एकमात्र अवशिष्ट, उस्ताद रामप्रसादजी के दर्शन कर चुके हैं।<sup>१</sup>

आपकी प्रकृति बड़ी साधु है और विचारों का दृष्टिकोण दार्शनिक एवं कलात्मक, अर्थात् तात्त्विक; क्योंकि किसी वस्तु का वास्तविक अनुभव करना उसके सौंदर्य का अनुभव करना है, इसी कारण दार्शनिक और कलाकार दोनों ही विचारों में तात्त्विक एकतामत्ता होती है। आपकी उक्तियाँ बड़ी ही जुरत, मार्मिक और श्चटिक ( निशाने पर बैठनेवाली ) होती हैं। मनवान ने जैसा रस हाथ में दिया है वैसा ही कंठ और तबीयत में भी। आप स्वभाव से झूठी और कलाकार हैं। किंतु, समय के फेर से आपको एक दूरि शिल्पी का जीवन व्यतीत करना पड़ रहा है।

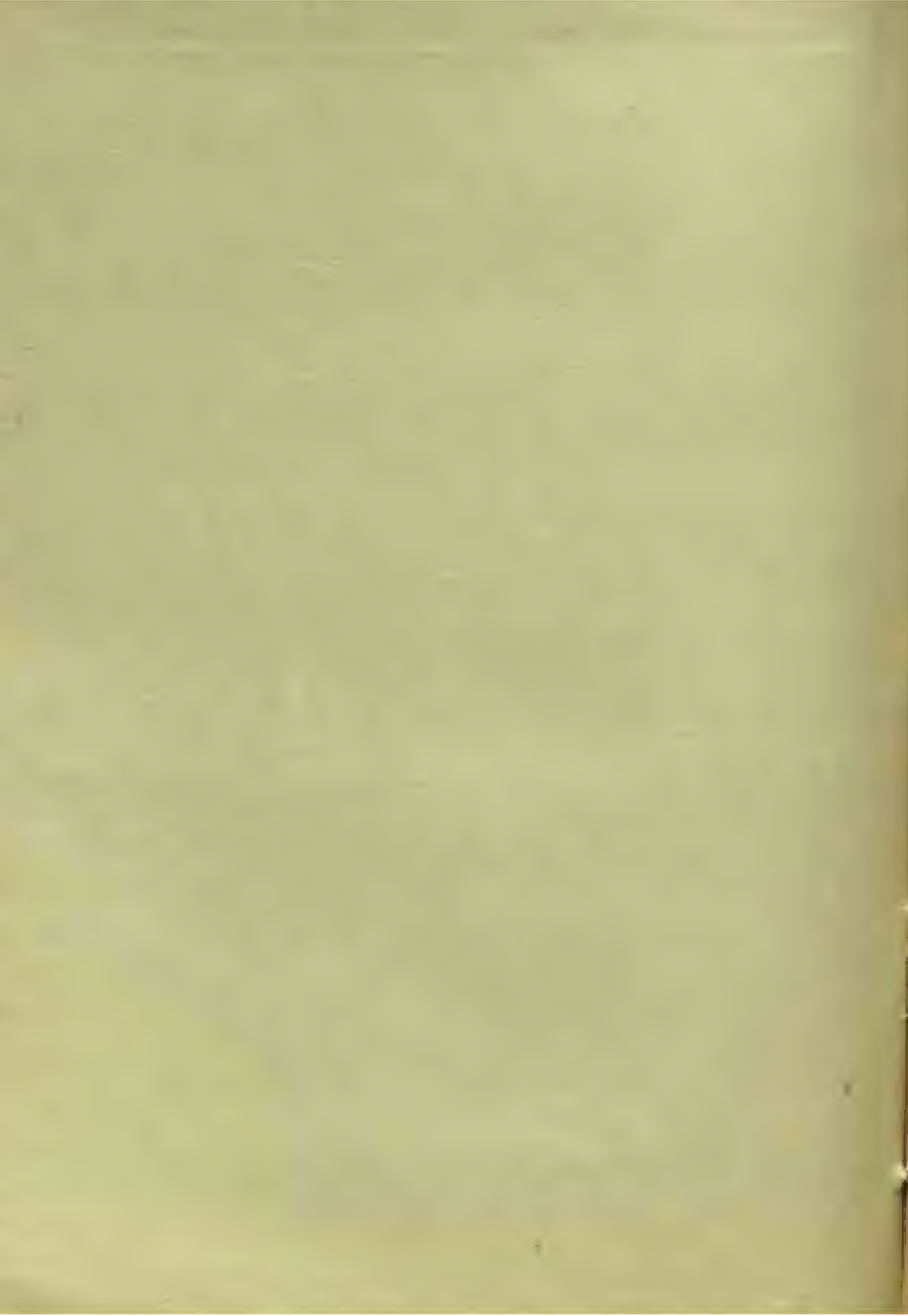
मुगल शैली के तो आप एकमात्र प्रतिनिधि एवं शान-अंशार हैं ही, आपकी प्रतिभा सर्वतोमुखी भी है। आपकी मौलिक रचना का एक सुन्दर नमूना शिव-रावण का चित्र है ( पलक-२३ )। नटराज के प्रशान्त मुख मंडल पर तन्मयता और भाव-ममता का आत्यंतिक मुख खूब दिखावा है। शिव-चित्रण आपका प्रिय विषय है। आपके उमरस्वरूपान-चित्रों को डा० कुमारस्वामी ने, मूरप के प्रतिष्ठ चित्रकार अल्लौक के चित्रों से विशिष्ट माना है। प्रकृति-चित्रण तथा राशीह लगाने में आप एक हैं।

§ ५४. ठाकुर शैली—रत्नामकन्य स्व० हेबेल ( उस समय गवर्नमेंट आर्ट स्कूल, कलकत्ता के अध्यक्ष ) की उद्गापना से आचार्य अन्नोदनाथ ठाकुर के हाथों एक नवीन शैली—ठाकुर शैली—का निर्माण हुआ ( लग० १९०३ ई० )।

वस्तुतः यह प्राचीन चित्रकला का पुनरुत्थान है, किंतु इसके महान् जन्मदाता अन्नोद नाथ में, संसार भर की किसी भी चित्रकला की विशेषता को अपनाकर पूर्णतः भारतीय









बना लेने की अप्रतिम समता है। फलतः ठाकुर शैली की यक्षति और अभिव्यक्ति में अजैता की अनुपायिता होते हुए भी भारत की मुमुक्षु, यक्षाड़ी आदि शैलियों की तथा चीनी, जापानी और पश्चिमी विश्वकला तक की किवनी हो लुचिर्वा इस प्रकार आत्मसात् कर ली गई है कि इसका स्वभाव पूर्णतः भारतीय बना है। विस्मृत अतीत से संबंध जोड़ने की जो कामना गौन-नार की वस्तु से हमारे हृदय में लहरा रही थी (इ. ४६) वह अब सा कर पूरी हुई, क्योंकि अब अपना विगत अंधकारमय नहीं रह गया है।

आरंभ में यह शैली मुख्यतः प्राचीन विषयों को लेकर चली, किंतु अब तो इसका क्षेत्र बहुत विस्तीर्ण हो गया है—अर्थोवीर्य सामाजिक जीवन तथा प्राकृतिक दृश्यों का भी इसमें समान अंकन हो रहा है। स्वयं अच्युत बाबू के विषय-विषयों का क्षेत्र प्रायः सारे संसार को घेरे हुए है।

आचार्य अर्जुनदेवनाथ का प्राचीन विषयवाला एक चित्र नहीं चित्रा जाता है (फलक—२४)। विषयवस्तु अशोक की रानी थी। जब सम्राट् का अधिकार समय उपानना में बीतने लगा तो रानी को मोहिभ्रम से सौतिवादाह हुआ और उसने भ्रम को भस् कर डाला। इस चित्र में वह उसे कैली कुटिल और कर्कश दृष्टि से देख रही है।

आचार्य के अग्रज स्व० गगनदेवनाथ ठाकुर ने अंकन-विधान और चित्रित विषयों के विन्यास में कितने ही अनोखे एवं सफल प्रयोग किए। उनका एक आलेखन है जो छोटे-छोटे चिकोणों और चट्टणों का समूह मात्र है। इसका विषय है—हास। अनूर्त हास को वह मूर्तकन देना उन्हीं सरिले कलाकार का काम था, जैसे कालिदास ने मेघदूत में बैलास के पर्वत शिखर द्वारा शिव की अट्टहास-नाश का दर्शन कराया है। (आगे देखिए)

गगनदेव बाबू के प्राकृतिक दृश्यों के चित्र भी अपूर्व हैं। उनके अंग्ग चित्रों में वह कस्या ओत-प्रोत है, जिसका कारण है अपने देश की—भार्यिक, सामाजिक एवं राजनीतिक स्थिति तथा अप्रचलन, जिनसे प्रत्येक चट्टण्य विगलित हो उठता है।

विषय-कवि रवींद्रनाथ ठाकुर ने भी चित्र बनाये हैं। ठाकुर शैली के अंतर्गत होने हुए भी उनके छायावादी चित्रों का एक अलग स्थान है। इनकी सूक्ष्म व्याख्या हम इस प्रकार कर सकते हैं कि ये कवि के आव्यक्त मन में तरंगित होने वाले तरह तरह के आकारों के अंकन हैं। और, अपनी बाबू के पट्ट-शिष्य महान् कलाकार भी मंदलाल बोस की व्यापक महानुभूति, कल्पना की उड़ान तथा अंकन विधान की बहुमुखी प्रतीक्षा तो सारे भारत में अद्वितीय है। उनकी रहनी संतो की है। फलक ७४ में अपनी बाबू के एक प्रमुख शिष्य, भी शैलेन्द्रनाथ दे की एक कृति प्रकाशित की जा रही है। बहुत वर्ष पूर्व शैलेन्द्र बाबू ने मेघदूत की एक चित्रावली

बनाई थी। प्रस्तुत दृश्य में हम रामभिर पर लिखी वस्तु को देखते हैं। दृश्य का प्रत्यक्ष प्रतीति निरीक्षण पर आधारित है। चारों ओर हरिवाली बड़े ही सरल रूप में छाई हुई है। वस्तु अपनी विरहित अवस्था में पीछित एवं लौकिक दिखलाया गया है। उसकी आकृति में अन्तः की परंपरा है, पर पुनर्जीवित होकर और सर्वथा मौलिक रूप में।

आचार्य अर्जुनदेव का शिष्य-प्रशिष्य परिवार बहुत बड़ा है। उसके द्वारा ठाकुर शैली समूचे देश में फैल चुकी है और राष्ट्रीय कला के आसन पर आसीन भी हो चुकी है, जिस पद के वह सर्वथा योग्य है। इस उन्धान से विश्वास होता है कि हमारी कला का भविष्य भी समृद्ध है।

हर एक लोक-कला को लेकर कुछ प्रयोग किए गए हैं। ऐसे प्रयोगों में वामिनी राय प्रमुख हैं। उन्होंने पूर्ण रूप से चित्रकारी का शास्त्र तोलकर स्वेच्छया यह मार्ग ग्रहण किया है। कुछ लोग कहते हैं कि समय ने उन्हें इस ओर प्रवृत्त किया है। कुछ लोग समझते हैं, एक नया पथ प्रवर्तन करने की भावना से उन्होंने ऐसा किया है। जो हो उनमें अभिधा या कि (वाइरेकनेस) और जोर है जो आदिम (प्रिमिटिव) कला की स्मृति है। इस कला द्वारा अभिव्यक्ति का कितना क्षेत्र आक्रांति हो सकता है—यह एक गंभीर प्रश्न है। संभवतः यह क्षेत्र बहुत संकुचित होगा। पर भारतीय चित्र शैलियों में प्राचीन परम्पराओं को लेकर अन्य प्रयोगों में अब राबस्थानी-महाड़ी शैली के पुनर्जागरण का बड़ा ही सकल प्रयोग हो रहा है, जिसमें बंधों के जो जगजाग अहिवाली का नेतृत्व है। इन चित्रों से सिद्ध होता है कि अपनी परंपरा में किशोरी जोषनी या कि है।

## ठाकुर शैली के बाद

इस बीच पेरिस के नेतृत्व में कला-जगत का मापदंड ही बदल गया। भारत का कला जगत यूरोप की इस हालतों से अप्रभावित न रह सका। इस नए प्रवाह में कला का पुराना मूल्यवान् एवं उसके वास्तव रूप की प्रतिष्ठा समाप्त हुई। अब कलाकार कल्पित रूप उपरिष्ठ करता है। इस स्तुतिर्मित आकृति में कलाकार को पूरी छूट है कि वह जितना भी चाहे लोग



मरोड़ ( डिस्टार्शन ) कर सकता है । इस प्रकार को आकृतियाँ उपरिष्ठ होती हैं वे हमारे कंठ काट से कितनी ही असंवाद क्यों न हों वे सभी मान्य हैं क्योंकि उनमें प्रत्येक से एक विशेष भाव-व्यंजना प्रकट होती हैं । इस प्रकार कला कृतियों में आकृतियों के बाह्य स्वरूप को असंवादता ( डिस्टार्शन ) की प्रतिष्ठा उत्पन्न हुई ।

ठाकुर शैली  
के बाद

आचार्य अक्कींद्रनाथ और उनकी प्रारम्भिक शिष्य मण्डली का मुकाम ईरानी अथवा जापानी चित्रों की ओर तथा अपनी मुगल, राजस्थानी जयवा पहाड़ी शैलियों की ओर था । अनेक विद्वान उनकी शैली की ओर अनास्था प्रकट करते हैं । उनका विचार है पौराणिक कथाओं के चित्र आदि में ठाकुर शैली पलायनवादी थी, अपनी सही गली पुरानी शैलियों में अंगरेजी चित्रों की अनुकूलि के द्वारा को कुछ वैचार कर रही थी, उसमें कुछ भी निबन्ध न था । वह न भारतीय थी, न विलासनी एवं उनका यह रूप हास्यास्पद था । आचार्य ने हाल में ही हमें बताया है कि इसके अंतर्गत जो 'अथाकथित राष्ट्रीयता' की भावना थी, वह उस दंग की नीज थी जिसे अंगरेजों ने हम भारतीयों में उस राजनीतिक विचारों को 'उदारवादी' विचारधाराओं में मोड़ देने भाव के लिए उत्पन्न किया था ।

संभवतः आचार्य ने इस कला शैली में उस तथों या विलक्षणताओं के अभाव में ऐसा निर्णय दिया है ।

ठाकुर शैली के चित्रकारों की एक बड़ी विशेषता यह रही कि कलाकारों ने निज निज भावों को जे और अनेक शैलियों में विभक्त किए । कुछ कलाकार तो बराबर नए नए प्रयोग करते ही गए, इनमें आचार्य नंदलाल वसु प्रमुख हैं । उनकी एक शैली, बहुत ही आलंकारिक है और उसमें मध्यकालीन भारतीय मूर्तियों का प्रभाव खूबामूषण, पेड़ पालों, नदी आदि की लिखाई में स्पष्ट है । इस प्रकार ठाकुर शैली में ही विषय-वस्तु पुराने होने पर भी उनके प्रति नए दृष्टिकोण अथवा उनकी नई अभिव्यक्तियों और प्रकृत समर्थता एवं उनमें भाव प्रकाशन एक नए युग का स्वरूप करते हैं । इस रूप में यह किसी भी कला शैली की अंधानुकूलि कैसे कही जा सकती है । साथ ही, इन चित्रों में जो कुछ भी उपरिष्ठ हुआ है पड़ा ही उद्घात है ।

फिर भी, ठाकुर शैली की इसी प्रवृत्ति द्वारा भारतीय चित्रों में प्रयोगवाद का प्रारंभ होता है ।

दूसरी ओर प्रसिद्ध कला कालोनिक डा० स्टीवा कैमरिट के प्रभाव में श्री गगनेन्द्रनाथ ठाकुर क्यूबिज्म या क्यूबाद का प्रयोग प्रायः १९२३ ई० से ही करने लगे थे । वस्तुतः

गगनेन्द्रनाथ अनेक शैलियों में चित्रण करते रहे। उनकी शर्बाहें, प्राकृतिक दृश्य (लैंड स्केप) अथवा जंगल चित्र ठाकुर शैली में ही खींचे जा सकते हैं, हाँ, उनमें उनका अपना दृष्टिकोण या व्यक्तित्व भी स्पष्ट झलकता है, उनके जीवन और समाज में जो एक हास्यवाद, एक मौख या तर्क भी वह सभी इन चित्रों में स्पष्ट है। धनवादी चित्रों के अतिरिक्त उनके चित्रों की प्रतिबिम्बवाद (इम्प्रे सनिज्म) के अन्तर्गत ही रखा जा सकता है। इन चित्रों में काली फालतार्ह (हलके भूरे) रंगों में प्राकृतिक दृश्यों को ही मली भाँति उपस्थित हुआ है, वन, स्थानीय वातावरण भी प्रकट हुआ है। ऐसे चित्रों में नदी के दृश्य अथवा पर्वतों के दृश्य प्रमुख हैं। कभी कभी इनमें कुछ असह्यता है, जैसे भीना परदा का पड़ा हो, अथवा बहुत ही हलका अज्ञात या रहस्य का कुहरा छाया हो। उसके कारण, इन चित्रों का लौहयं एज या आकर्षण और बढ़ ही गया है।

गगनेन्द्रनाथ की शर्बाहों में भी उनकी संवेद्यता की मौज दीखती है—माया ऐसी शर्बाहें विविध व्यक्तियों की हैं एवं उनकी चित्रितता और भी अधिक अतिरंजित करके दिखलाई गई है, यद्यपि शबाहत कहीं से जाने न पाई है। ऐसी ही क्लिचुआ अशक्तियाँ उनके कुछ चित्रों में भी दीखती हैं। उन्हें देखकर वह तो जान पड़ता है कि वे ऐसे व्यक्ति हैं जिन्हें या जिनके समान व्यक्तियों को हमने देखा है अथवा जिनसे हम परिचित हैं, पर वे कुछ ऐसे समाज के हैं जो जन साधारण से भिन्न हैं। हम आगे देखेंगे कि भारतीय चित्रों में असाधारण व्यक्तियों या जीवों का किस प्रकार प्राधान्य होता है।

गगनेन्द्र के जंगल चित्रों में भी ऐसी ही आकृतियाँ उपस्थित होती हैं। इनमें वे अकृतियाँ विशेष रूप से दृश्य हैं जो जंग के आलम्बन या पाप हैं। उनमें अतिरंजना के द्वारा विकृति है, जिससे वे हास्य और सुगुण दोनों के ही पाप हो जाते हैं। संभवतः इसी कारण कभी कभी इनमें पारंपरिक अवयव भी खोड़े गए हैं।

इसी धृष्टभूमि में गगनेन्द्रनाथ के धनवादी चित्र भी आते हैं। शैली की दृष्टि से सारे चित्र को विभिन्न व्यापारिक आकारों के, जिनमें धनखंड प्रमुख है, बाँट कर उन्हें एक नये प्रकार का ताना-बाना (टेक्स्चर) तैयार किया है। वे खंड बहुधा भिन्न भिन्न रंगों के द्वारा प्रकट हुए। फलतः कुछ रंगीन दृश्यों में इस शैली की उपरोमिता और बढ़ गई जैसे उनका 'स्वप्न-लोक' नामक चित्र। इस चित्र में चुबचुहाते हुए रंग स्वप्न की रंगीनी और आकर्षण को प्रकट करते हैं तो दूसरी ओर उनकी असंबद्धता चित्र को चित्र के और भी अनुसूचना बना देती है। परंतु उनके अधिकांश ऐसे चित्र काले रंगों की छाया उजाले की आँसु मिचौली से प्रस्तुत हुए हैं जिसके लिए अंग्रेजी पारिभाषिक शब्द 'मोनिटिंग लाइट' है। कहीं



कहीं तो उनके द्वारा लीज, जकाचोप कर सकने वाला प्रकाश भी दिखाता था संगी, जिससे किसी किसी अलौकिक ब्रह्म जैसी आकृति की विशेषताएँ और भी उभर आती हैं (गीचे देखिए)।

हम गगनोद्गम के घनवादी चित्रों को कई वर्गों में बाँट सकते हैं जिनमें आवश्यकतानुसार घन खंडों का प्रयोग कम या अधिक हुआ हो इस वर्ग में मुख्यतः दो दृश्य बहुत अधिक संख्या में आए हैं, १-जिप्ट् दृश्य। यह भिन्न भिन्न पुरुषाकृति के रूपों में आता है कभी कभी इतनी आँखों में सूर्य चंद्र आदि होते हैं और इसका ललाट दीप्तिमान दीखता है। ये आकृतिवाँ स्थूल चित्रण से लेकर अत्यंत रहस्यवादी एवं सूक्ष्म अथवा अस्पष्ट रूप में प्रकट होती हैं।

२-एक ऐसा दृश्य आता है जिसमें एक नवयुवती की आभाकृति अपने संपूर्ण लालाल एवं नारी सुलभ लज्जा के साथ, एक खुले द्वार के सामने खड़ी है, द्वार में से प्रकाश बाहर झाँककर इस नारी आकृति का स्वागत कर रहा है। संभवतः यह 'पाप प्रवेष्टा' का दृश्य है।

इसी के तनिक बाद, विश्ववि रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने चित्रकार के रूप में अपनी प्रतिभा प्रदर्शित की। प्रायः साठ वर्ष की अवस्था में उन्होंने अपनी कविताओं की पाण्डुलिपियाँ दुहराते हुए, काटाकूटी करने के बीच, यह पाया कि उसमें अनेक प्रकार की आकृतिवाँ छिपी थीं। वे जैसे प्रकट होने के लिए आतुर हो उठीं; वह 'धीपी' जैसे पैली रेखाओं के उन समूहों को मिलाने भर भी बेर थी। वहीं से उनके चित्रों का प्रारंभ होता है। फिर तो वे लाल और काली रेखाओं से स्वतंत्र आकृतिवाँ भी बनाने लगे। ऐसे चित्रों की संख्या तो बहुत अधिक है परंतु उनमें से कई दर्जन ऐसे भी हैं जो निरवस्थित हो चुके हैं। ये आकृतिवाँ कहीं गंभीर वेदता से प्रसिद्ध हैं, अथवा पीड़ा से कराहती और ऐंठी हुई भी हैं। कहीं कहीं पर पशुओं के स्वभाव का, जैसे पाषाण के पाषाणत्व आदि का सम्यं व्यक्तीकरण हुआ है। आचार्य नंदलाल बसु ने एक बार अपने एक निबंध में यह सिद्ध करने की चेष्टा की थी कि रवीन्द्रनाथ के चित्रों में, प्रत्येक आकृति की मौलिक विशेषता वर्तमान रहती है अर्थात् वे रेखाएँ अस्पष्ट दीखती हैं जिनके बिना किसी आकृति की आत्मा या स्वभाव प्रकट नहीं हो सकता।

वस्तुतः ये आकृतिवाँ अपने स्वरूप में आधुनिक शैलीगत आकृतिवाँ की अव्यक्तता या अपरूपता (दिस्टायंस) वाले किदान्त के कारण पश्चिम के तुल्यकालीन चित्रों के निकट थीं। फलतः इनका पूर्व और पश्चिम दोनों में ही बहुत बड़ा स्वागत हुआ।

शैली की दृष्टि से उनका भारत या पश्चिम की किसी शैली से सीधा सम्बन्ध नहीं।

अब हम द्वितीय महायुद्ध के ठीक पहले वाले काल में जा सकते हैं। इसी समय अर्ध-यूरोपीय-भारतीय महिला, अमृता शेरगिल का थोड़े समय वाला कार्य काल आता है। इन्होंने पेरिस में रह कर पाश्चात्य चित्रकला की पथात्म्यात्मक प्रणालियों का अभ्यास किया था। वहीं इन्हें फ्रेंच प्रतिनिधवादी चित्रकारों की कृतियों का मूर्तीमूर्ति देखने का भरपूर अवसर मिला था एवं उन्होंने कुमारों शेरगिल के किशोर मन पर पूरा प्रभाव डाला था। इन चित्रकारों में बाल गोंगे नामक एक प्रसिद्ध चित्रकार था। उसकी कलाकृतियों पर ताहिती द्वीप संबंधी चित्रों का महत्वपूर्ण प्रभाव था। वह वहाँ बहुत समय तक रहा था और वहाँ के हरे भरे प्रदेश, वहाँ के स्वयं स्वीचींदर्प से वह बहुत प्रभावित हुआ था एवं उसने इसके अनेकानेक चित्र बनाए थे। इसके उस प्रकार वाले चित्रों में बहुत महत्वपूर्ण स्थान है।

अमृता शेरगिल ने भारत लौटकर इसी शैली में भारतीय विषयों के चित्र बनाए और वे इन चित्रों के कारण आज भी प्रसिद्ध हैं। यतः ताहिती के लोग, वहाँ के पेड़ पाली एवं ऊष्ण कटिबंध के सूर्य आतप आदि तथा भारतीय वातावरण में बहुत समय है अतः अमृता शेरगिल की कला शैली भारतीय विषयों में लय गई। परन्तु इतने से ही वह कहाँ तक भारतीय है, यह विचारयोग्य है। उनकी आकृतियाँ और वर्णविधान तो अत्यंत ही पेरिस की कला की भारत में आरोपित एक शाका ज्ञान पड़ती है।

इसी के कुछ बाद द्वितीय महायुद्ध छिड़ गया। इनके प्रतिपात से मनुष्य के मन की उलझने साहित्य, संगीत और कला क्षेत्र में व्यक्त होने लगीं। आज का मनुष्य बड़े बड़े कल कारखानों में जोकन पिताता है और उसकी चरचराहट में उसकी सारी स्वतन्त्र शक्ति बँध जाती है। अतः मनुष्य की कल्पना शक्ति की भी दिशा कुछ बदल जाती है तो आश्चर्य नहीं। आज हम कला में कुछ डोल, घोर, पीड़ा से ऐंठा हुआ साथ ही नकार से भिन्न देखना चाहते हैं। आज की कला में मानव के मास्तिष्क की गहराइयों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन होना चाहिए। कुछ ऐसा होना चाहिए जिसकी बड़ी हो गहरी अनुभूति हो, जो मन के भीतर हलचल तो पैदा कर दे, परन्तु उसका ठीक ठीक अर्थ न समझा जा सके, जो सारी व्याख्याओं के बाद भी कुछ असंगत या बना रहे।

इन अंतर्भावनाओं के व्यक्तीकरण में अक्षयदत्ता ( डिस्टार्शन ) के साथ साथ सलीकरण ( अवस्टैकरण ) की भी प्रवृत्ति है। यह प्रवृत्ति इतनी अधिक विकसित हो चुकी है कि चित्रगत आकृतियों पिछले पिछले जामितिक आकारों अथवा रंगों के जामितिक टुकड़ों के रूप भाव में परिणत हो गई हैं। कहीं कहीं आकृतियों के अवयवों को बड़ा या घटा कर दिक्कतारा जाता है। कभी कभी उनका स्थान परिवर्तन किया जा सकता है अथवा एकाधिक बार



दिखलाना जा सकता है। इनके द्वारा चित्र में गति भी उत्पन्न करने की चेष्टा की जाती है। इस प्रकार इन चित्रों में जो विचित्रता उत्पन्न होती है, उसका भी आकर्षण देखा जाता है। फलतः कुछ आधुनिक चित्र शैलियों में वैचित्र्यवाद की भूलक मिलती है।

ऐसे दृष्टिकोण में कला परम्पराओं का कोई स्थान नहीं रह जाता। चित्रिक कला बहुत कुछ व्यक्तिगत चीज हो जाती है, फलतः कला शैलियों में अनगिनत प्रणालियाँ विकसित हो जाती हैं।

कला शैलियों का जो प्रवाह चल रहा है उसका नवीन विचार भारा से बहुत साम्य है, फलतः दोनों परस्पर समानान्तर चल रहे हैं। चित्र शैलियों में आकृतियों में, जो असम्बद्धता (डिस्टॉर्शन) चल रही थी, उसका चरम विकास इन्हीं व्यक्तीकरणों में मिलता है। मानव के मन की उलझनों के कारण यह असम्बद्धता बढ़ती जाती है और चित्र के द्वारा अधिक से अधिक जटिल होते जाते हैं, यद्यपि उनमें आकृतियाँ अधिक से अधिक सूक्ष्म (आबस्ट्रेक्ट) होती जाती हैं।

भारत में ये सब प्रवृत्तियाँ पूर्ण रूप से चल रही हैं। इनमें बहुत अधिक विकसित चित्रण, बेंद्रे, स्पावस चावड़ा, जार्ज कोट, हेन्सर, लोरा गुजराल, दिनकर कोशिक, अग्निवा-  
हाल, हुसैन आदि आदि की कलाकृतियों में दृश्य है। इनमें से कुछ ने अपने क्षेत्रीय सम्बन्धों का भी प्रयोग किया है।

इस प्रकार आधुनिक चित्र-कला भारत में प्रगति के पथ पर है।

## वार्त्तिक

फलक १२ ( § ४२, पृ० १०८ ) के वर्णन के स्थान पर निम्नलिखित पठिए—

फलक १२ क कामोद राग का चित्रण है। वृत्त आलंकारिक है। रंगों में लाल नीले का और गहरे काले का आकर्षक विधान है।

फलक १२ ल आसवरी रागिनी का चित्रण है। नायिका की मुख मुद्रा में सलो नापन है। चारों ओर बहुत ही गहरी और आकर्षक हरियाली है। विभिन्न पशुपक्षियों के भीक्षित चित्रण द्वारा बनसी और भी प्रस्तुतित हुई है। दृश्य का मूल श्रृंग, अर्थात् आशावरी रागिनी गहरी लाल वृष्टिका के सामने है, जिसे एक मोटी सफेद रेखा से ढेर दिया गया है। यही रेखा उपर्युक्त कामोद राग एवं निम्नलिखित प्रदीपकी रागिनी में आकाश को धरातल से अलग करती है।

फलक १२ ग प्रदीपकी रागिनी में रागिनी की ललितव्यूह भावभंगिमा देखिए। भवन के द्वारा दृश्य दो भागों में बड़े कौशल से बाँटा गया है।

फलक २३ ( § ४६, पृ० १०८ ) के स्थान पर फलक २१ पठिए

फलक २३ ( § ४६, पृ० १०८ ) को प्रेस में भूल से फलक § ३ छाप दिया है, पाठक कृपया सुधार लें।



## शब्दानुक्रमणी

\* = चित्र

( वि० ) = चित्रकार

अ

अमृता शेरगिल ( वि० ) ११८

अंगकद ६, १६

अपार दानिश ७१

अंगवुच ४१, ४८

अरब ३४

अंडे की सफेदी १०२

अलवर पुस्तकालय १०६

अइहोल २४

अली आदिल शाह ८२

अकबर

अबनींद्रनाथ टागोर, आचार्य ११२ आदि

—नामा ७२, ७८

अहमम १०४

—शैली ६८ आदि, १०३

अक्षरवर्ही ३६, १०२

अजंता १० आदि, २३ आदि ३०, ४०,

अहमदनगर ८२, ६६

४२, ५०, ६१, १०७, ११३

अहमदाबाद ४३-४४, ४६

अनवार सुहैली \* ७८-७९

अहिचारी, जगन्नाथ ( वि० ) ११४

अनूप चतुर ( वि० ) ६३

अपभ्रंश शैली ४१ आदि, ५८-६२, ६६

आ

७५, ८२-८३, ८५, ६१, ६७-६८

आर्देन अकबरी ६६ आदि

अफराँ ६२

आका रिजा ( वि० ) ८६

अबुस्तमद दे० कलाजा अबुस्तमद ( वि० )

आर्नेबिशप लॉड ००

अबुस्तमन नादिकब्बामा ( वि० ) ७६, ८६-८७

आनंद जी कल्याण जी संपद ४६

अभिषाय १७, ४१

आदम कद १६

अभिलषितार्थ वितामणि २७, ३५, ८१

आबरंग ६१

अमकशतक \* ६८

आमेर ६६

अमृतमद १०८

आमु ४६

इ

इंदिरा अपिपि, लंदन ६७, १०१  
इनायत साँ ८०  
इराक ६५

ई

ईंगुर ६८  
ईंगन ३४, ६४, ६६  
ईरानी ५८, ६४, ६६, ६८, ७५-७६, ८१, ८८  
ईश्वरीप्रसाद, उस्ताद ( नि० ) १११  
ईसाई चित्र १०१

उ

उबाला ३६, ६८, ११०  
उड़ीसा ४५  
उत्तररामचरित ३१  
उत्तराखण्डमूल ४१  
उमरखण्डमूल ११२  
उरुहना २८

क

कभीसंकाद ६६

ख

खुनु चित्र २८-२९, ६०

ए

एशिया

—लघु ४, ३४  
—मध्य ६६ आदि

ओ

ओप ६१-६२  
ओपनिपुक्ति ४८  
ओरछा ६६

क

कंपनी शैली ११०  
कर्णसुन्दरी ३७  
कयारन सागर ४१, ४८  
कषा सरितासागर ३७-३८  
कल्पवृक्ष ४१, ४३ आदि, ५६  
कलम ३०, ३६, ४१-४२, ७०, १००, १०८  
कला

आदिम—२

जैन—४२

बौद्ध—४२

ब्राह्मण—४२

कलीला डमना ( पंचतंत्र ) ७१

कश्मीर ५३, ६०-६१, ७४-७५, ६४

—शैली ४७, ५० आदि, ६१, ७२, ७६,

१०५-१०६

कांगडा १०५ आदि

कामसूत्र ६, २२

कायस्थ ४४

काल

कृष्ण—६, ४२

गुप्त—११ आदि, ४२

मुगल—६८ आदि

शाहजहाँ—१०० आदि

शुंग—६, ४२



कालक कथा • ४१

काला २१, ३०

किरानमाह १०४

कुल्लू १०६

कुचा (खेज) ३३

कुम्बिकम ११५ आदि

कुम्भा लीला • ६८-६९, १०३, १०८

कुम्भाकवार • ७५

केशवदास, आचार्य ६६, १०३, १०६-१०७

कैदा ४१, १०५-१०६

केशो (चि०) ७०

कोटा १०४

कोनिया २७

कोरिया २३, ५४

ख

खैरहर १७

खंभात ४८

खत ६२

—कथ ६२

खनिज रंग ४, ३१

खाना अब्दुलममद सौरीकलम ७०,

७५-७६, ८२

खानखाना, अब्दुरहीम ७७-७८, १०६

खुदाकश गौ प्राच्य पुस्तकालय, पटना, ७७

खुलाई ३६, ४२, ४७, ७१, ६२

खेमकरन (चि०) ७०

ग

गंधार (शैली) ११

गगनप्रनाथ ठाकुर (चि०) ११३ आदि

गढ़ माह ४४, ४६, ५७-५८, ६७

गढ़वाल १०७

गढकारी ८१, ६१

‘गम’ ७

ग्यालियर ५५-५६

गीतगोविंद ४४, ८४-८५, ६६, १०५

गुजरात ४३ आदि, ५४, ६०-६१, ८५,

६६, ६६

—शैली ४०, ४४, ४७

गुलशन संग्रहालय, ईरान ६३

गुलाबी ६४

गुलेर १०६

गेरू २-३, ६३

गोण्डू ८८

गोपीचंद (चि०) १११

गोमूकिका १७, ७१

गोलकुण्डा ८२, ६६

गोवर्धन (चि०) ६३

—धारण • १०४

च

चंगेबनामा • ७२, १०६

चाहुर माण (चि०) ६३, १०२

चमड़ा १

चरका १०६

चरम

एक—२६, ५०, ६०, ७४, ८१, ८३

आदि, १०७

देह—२६, ८२, १०६-११०

गोन—२६

गोने दो—२६, ८३

गवा—२६, ३३, ४० आदि, ८५, १०६

गौदी ६३

गौपानेर ४८

चिव

—आधार ( मुद्रक, अलपम ) ६, ३८

—पट ८, ४०, ४५, ५२-५३, ७५-७६,

८३, ८५, १०४

—कलक ८

—सूत्र २७-३०

चिद्रूप स्वामी • ८८

चोन ३४, ५१, ६६-६७

चेस्टर पेटी संघ ७८

चेहरई १०६-१०४, १०६

चेहरा १०४, १०७

चौर पंचाशिका • ६४

च

जगल ६४

जगरी उरेश ( हायड्रामेटिक ड्राईंग ) ६०

जगन ( चि० ) ७०

जगननामा • ७३

जमीन ३०, ३६

'जम्बू' शैली १०४

जयपुर १०४

—पोषीलाना ७७

जयसिंह १०५

जयचन्दा ( चि० ) ३० दसकल

जहाँगीर ८६ आदि

—नामा ८०, ६०

—शैली ४२-४३, ८६

जार्ज कौट ( चि० ) ११६

जातक २०

उमंग—८६

गज—२०

जैपूर—१६

कहूत—११, २०

महाईंग—२१

वेस्मंतर—२०

सिबि—२१

बिनकाची ४६

'बुवाई' ३० मीर सैयद खली

'बैन' शैली ४० आदि

बोनीमारा गुला ६

बोचपुर ६६, १०४

बौनपुर ४४-४५, ४६, ५४, ५६

भ

भलक ५२, १०६

भरलर १७

भोना ओढ़ाना ६२

ट

टोपना ( टिपाई ) ८१, ६१

गम्भी—६१

ठ

ठाकुर शैली ११३ आदि

ड

डिस्टारंग ११५ आदि

डिदापट आर्ट इन्स्टिट्यूट ४०

डील १६, ६८, ८६, ११०



त

तकमलकान ३२-३३

तर्ज ६४, ७०

तरंगवती ३७

तरङ्ग १७, ६८

तवारीख अलफा ७२

तवारीख खान्दान-ए-तैमूरिया • ७२, ७६

ताजोर २५, १०४, ११०

तारा ( चि० ) ७०, ७८

तारानाथ ३६-४०, ४६, ५०-५१, ७५

तारीफ हुसैन शाही • ८२

तालाम ६, ३६, ४७

तिब्बत ६, ५०-५२, १०६

होरा—७५

त्रिपट्टिलालाका पुष्पनरिम • ३७, ४१, ४८

तैमूर ८६-८०

थ

थानका ५२

थेर-थेरी गाथा ६

द

ददान उद्दलिक ३३, ४०

दफनी शैली ६७, ८२, ८६, ८६-१००

दलिया ६६, १०४

दमस्तम २१, ४७

दल्लुलाल ( चि० ) १११

दशकु मारचरित ३२

दशवैकालिक लघुचुनि ४८

दशावतार • ७५

दमकन ( जमकन ) ( चि० ) ७०, ७६

दिनकर कौशिक ( चि० ) ११०

दिल्ली ११०

दुर्गासप्तशती • ४४, ४६, १०७

दृष्टिकम ( पंगेपेन्डिय ) ६

देवनाङ्का ४६

देव १०४

देवतामी • १११

देवी मरियम और यिशु ईसा • ६५

ध

धूलिचित्र ६, ३६

न

नेदलाल बोस ( चि० ) ११२

नक्काश ६२

—पन ६६

नक्शा ( स्केन ) ३२

नरसिंहजी सोलवाले आनमदिरफा कल्पसूत्र ४६

नलदमन ( नलदमपती ) • ७१-७२

नल्लालीक ( लिपि ) ६४

नागर शैली ४१

नाथदास ८५, १०४

नायिका मेद • ६८-६९, १०३, १०५

नारा ( मठ ) ३४

नारंगी ३६, ५२

नारंगी १०६

नागन १०६

निगम ( जापान ) २३, ३४

निगमनामा • ५७ कागि, ६७

निशीधचूर्णी • ४१, ४८

निहारदीन ( चि० ) ६५

नील ( रंग ) ६४

नीला ३०, ४१

नुजस उल उलूम • ८२

नूरजहाँ • ८८

नूरपुर १०६

नेवाल ६, १६, ४४, ५१, ५३, १०४, ११०

राबकीय पुस्तकालय—४०

नेमिमाय चरित्र • ४१, ४८

प

पञ्चतोषीपट • ४८

पगान ( बहादेरा ) ५४

पटरा ६

पटना शैली • १०

पट्टी ६२

पटोलाञ्च ६६

पश्चिमी शैली ३६-४०, ४४-४५, ५०

परदाज्ञ ३०, १०६

एकवाल—१०२

परमानन्द दास ७५

परली ऑल २६, ४० आदि ५१, ५६-६०, ८३

पहल ८२

पहाड़ी शैली ५१, ६१, १०५ आदि

प्रज्ञापरमिता • ३६ आदि

पाटन ४८

पादताडितकम् ४६

पादशाहनामा • १०१

पाल शैली ३६ आदि, ४७, ५१-५२ ७४, १०४

पिछुवाई ६

पीला ( दे० प्योड़ी मी ) २१, ३०, ४१,

६०, १०६

पुडा ५३

पूना १०४, ११०

पूरबी शैली ३६

पृष्ठिका ७०, ८६, ६७, १०५

पेंसिल ३६

पेरिस का राष्ट्रीय पुस्तकालय ६०

पोलोभाकञ्ज ५१, ५४

प्योड़ी ६१, ६३

प्रतिबिम्बनाद ( इग्नेशनिकम् ) ११६ आदि

प्रमाण ६, २८, ३६, ५२

प्रिय अब वेल्स संग्रहालय ४६, ८४, ६५

फ

फंदुकिस्तान ३४

फतहचंद ( चि० ) १०

फरिस्ता ७२

फर्नलकुलमाक ( चि० ) ७०

फाल्गुनई ३६

फारसी लिपि ६४

फिटकरी १०२

फिरंगी प्रमाण ११०

फिरका ११०

फौर आर्ट गैलरी ४८

ब

बंगाल ३६, ४५, ५६

बन्दनवार १७

बगदाद ६६

बडा ६१



बंदोदा ४८-४९

—संग्रहालय ४०, ७६

बदरंग १०२

बदायूनी ७३

बनारस ११०

बर्लिन पुस्तकालय ६३

बरद मुतान ७ (२० गो मुक्किका भी)

बरमा ५३-५४

बसावन (चि०) ७०

बसोहली शैली १०२, १०४ आदि

बाकअत बाबरी • ६० बाबर नामा ७७

बाघ २४, ४२

बाइलिपन पुस्तकालय ७८, ८७, १००

बाढामी २४

बाबरनामा • १०६

बामिपान ३३

बागमासा • १०३

बालमहा • ४५

बालगोपालस्तुति • ४४, ४६, ५६, ८३

बालचंद (चि०) ६३

बिन्धितर (चि०) ६३

बिदिश संग्रहालय ७७-७८, १०४

बिशगदास (चि०) ८७-८८, ६३

बिहार्द (चि०) ६४, ६६, ७०

बिहारी ६६, १०३-१०४, १०७

बीकानेर ६६

बीज चित्र ४३

बीजापुर ८२, ६६

बीरबल • ७१

बुंदेलखंड शैली ६६-६७, १०४

बूंदी ६६, १०४

बुझ ६२

बेंद्रे (चि०) ११६

बेल ६२

लपेटदार—१७

बैगनी १६

बोविसख • १८-१९, ३३

बोस्टन संग्रहालय ४०, ४३, ४६, ५६, ८०-८८

बोस्तो ६७

बोस, नन्दलाल (चि०) १५

म

मदभूति ३०

मागवत • ८४-८५, ८५, १०५, १०७

भारत

अधि—६४, ६६

अधर—३२-३३, ४५, ५२

वृहत्तर—२२, ३२, ४६, ५२

—कलाभवन ४६, ७६, ७८, ८३, ८४, १०१

भारतीय राष्ट्रीय संग्रहालय ६८

भारतीय मूर्तिकला १४

भाब ७

भास १०

भित्ति -२, ८, २५

—चित्र ८, ३८

भू-भाग ८५

भोजपाव (चि०) १०४

म

मंगोल-प्रभाव ६६

मंसूर ८७

मंढी १०६

मध्याह्निकल उम्मा ७२

मन्मथद्वार संग्रह ४६

मतिराम १०४, १०७

मध्य एशिया ६७

मध्यकाल ४२, ५४

उत्तर—३५, ५१, ५८

पूर्व—२३, २७, ३५, ३८

मध्यकालीन ( कला )

उत्तर—४७, १०४

पूर्व—३२, ३८, ५१

मध्यदेशीय उपरीली ५०

मनोहर ( चि० ) ६३, ६५

महापुराण • ८३

महाभारत ( दे० ) ७२, १०४, १०६

महावर ३६

महाराष्ट्र १०४

महाभारत १०५ आदि

महेश ( चि० ) ७०

भाष्यवाद ( चि० ) ६८

माघो ( चि० ) ७०

मांझ दे० गढ़मांझ

मानक ( चि० ) १०५

मानसार २७

मानो ( चि० ) २३

मानिकुल ५५

मानसोल्लास दे० अभिलषितायचिन्तामणि ३६

मारवाड़ ६६, ४४, ४६

मालवा ४४, ५४, ६७ आदि

मिल्कीन ( चि० ) ७०

मीन मेव—मीनास ७४, ८५, ८६, १०५

भीरबली ६४, १०६

मीर सैयद खली 'खुदाई' (चि०) ६४, ७०, ७२

मीरान ३३

मुकुन्द ( चि० ) ७०

मुगल-काल ६

—शैली ८५, ५१, ५३, ६१, ६८

आदि, ८६ आदि, ११५

—स्त्री चित्र ८८

मुद्रा १६, २५, ३३, ७४, ७६

हस्त—८०, १००

मुनि दयाविजय संग्रह ४८

मुस्कता ६३

मुरी १७

मुर्शिदाबाद ११०

मुहम्मद नादिर समरकंदी ( चि० ) ७६, १०२

मुगावती • ८४

मेवाड़ ५६, ६१, ६२, ६७, १०३

—शैली ६५ आदि

( स्व० ) मेहता संग्रह ८४-८५

मैसूर १०४

मोती महावर ६२

मोलायम ( चि० ) १०७ आदि

मोहरा ३७

य

यवन सुन्दरी • १०१

यसोवर ६



वाग्मिनी राव ( वि० ) ११४ आदि  
यूरोपीय शैली ८८

रेखा १७, ६८, ८०  
—चित्र ६८

ल

रत्ननामा ७ ७१, ७६-७७  
रत्नरहस्य ७ ४४  
रत्नचित्र २६-३०  
रत्नचन्द्रनाथ ठाकुर ( वि० ) ११३ आदि  
रत्नराज ७ १०४  
रत्नचिपिया ७ ६६  
रागचित्र ७ ४६, ५६  
रागमाला ७ ५८, ६०-६१, ८२, ६५, ६८, १०३,  
१०५, १०७

राजगुरु हेमराज पुस्तकालय ४०  
राजगुरु शैली ६१-६२  
राजस्थानी शैली ४१, ५१, ५८ आदि,  
०५, ८२ आदि, १०३ आदि

रागचित्र—६६

राग ( वि० ) ७०  
रागपुर पुस्तकालय ७८  
रागप्रसाद, उस्ताद (वि०) ७५, १०६, १११  
रागराज २, ६३  
रागावली ७ ७१-७२, ७५-७६, ६७, १०४, १०७  
रागचक्र ५०  
रागल एशियाटिक सोसाइटी १४, ४०, ४६, ७८  
रक्तुदीन ( वि० ) ६६  
रूपभेद ६  
रत्न ७७

लक्षणक ११०  
( शरीर ) कर्मा ७१  
लाजवदी ४१, ६३  
लाल ( रंग ) ३०, ४१, ६०, १०४  
लाल ( वि० ) ७०  
लालचन्द ( वि० ) १११  
लालजी माल ( वि० ) १११  
लाहौर १०८, ११०  
—संग्रहालय ७४

लिकटो ६१  
लिकना, लिक्नाई २६, ४२, ६८, ७०, ६६,  
१०२, १०७, १०६

लुक ( लैकर ) ५४  
लूज संग्रहालय ७७  
लेशली ८२  
लौर कंदा ७ ८४ आदि

व

वजन ६०  
वज्रलेप ( तरेत ) ३६  
व्यकरान ( पैटर्न ) ६५  
वर्षादिधान ६६  
वर्षिका २१, ६० १०४, १०६  
—ग्राम ८

वर्तिका ३६  
वज्र ८४, ६६

चर्मोपनिषद् १०६ आदि, ८८

चतुर्ली ६०, ७८, ६६

—साव ६२

चतु ( धीम ) २२

चिदम्बर प्रसाद संवद १०१

चिन्नपनगर गाम्नाय ४६ आदि, ८२

चिन्विच ( चि० ) ६३

चिन्मयमोक्ष पुराण २७

चैतन्य ( एलोरा ) २५ आदि, ३८, ४१-४२

चैतन्य चिन्मय १०६-११०

श

शनिवार वाङ्मा प्रसाद १०४

शचीव ८, ३८, ६०, ७१, ७६, ८३ आदि, ६६,

१०२ आदि, १०६-१०७, ११०-१११, ११६

शक्तिनाथ मंत्रार ४८

श्रीवाचन चारुदा ( चि० ) ११६

श्रीव चर्यास ० ८० आदि

श्रीवर्द्धा कालीन ४६, ६३ आदि

श्रीवर्द्धा ० ७१

श्रीवर्द्धा ६२

श्रीवर्द्धा २०, ८५

श्रीवर्द्धा ७०

श्रीवर्द्धा ० ८८

श्रीवर्द्धा ( चि० ) ११६

श्रीवर्द्धा प्रतिक्रिया चूर्णा ० ४८

श्रीवर्द्धा ( चि० ) ११६

स

संकेत चित्र ६

संस्कृत्योप सूत्र ० ४१

संस्कृत्योप सूत्र ० ४८

संस्कृत्योप सूत्र ( कम्पोजिशन ) १६, ३३,

६८, ७४, ८५, ८७, ८८

संसार चंद्र १०७ आदि

संस्कृत्योप सूत्र ३६, १०८

संसार ११०

संसार गुणगल ( चि० ) ११६

संसार, संसार ३०, ६३

संसारगण सूत्रधार २७

संसार ६१-६२

संसार १०२, १०७, १०८, १०९, ११०

संसार ६

संसार संसार ४६

संसार ( चि० ) ७०

संसार कर्मसिद्धि संसारगण ७०-७८, १०६

संसार ८, ३०

संसार १६, ३६, ६८, १०३, १०६

संसारगण — १६, १०८

—संसार ६२

संसारगण नवाय संसार ४३ आदि

संसारगण ( चि० ) ६५

संसार ३६, ८०

संसार ५१

संसार ( चि० ) ११६

संसार २१

संसारगण २५, ४२

संसार १०६

संसार ८५

संसार चैतन्य गुण ६



सुइकारी ६८

सुकेत १०६

सुरसुन्दरीकहा ३७

सुखा रंग १,६

सूर्यवंश ७ ६५

मैरा ( प्राकृतिक दृश्य ) १०१

सोनकिरवा १०५

सोना ३६, ६३, १०२

स्थाम ५३-५४

स्याह कलम १०२

स्याही ३६, ४२, ४७, ६१, ६४, १०३, १०६

स्त्री चित्र ७ ८८, १०१

६

हमजा, किरवा अमीर ७ ६१, ७२ आदि, ८५

हरवंस ( चि० ) ७०

हरा ३१

—टाबा ६३

हरिवंश ७ ७६

हसुराज ५०

हार्थी दाँत १, ८

हारीति ६५

हास ७ ११३

हिगुल ( ३० रेंगुर )

हिरात शैली ६४, ६६, ७२, ७४-७५

हिरीली २, ६३, ६८

हुमायूँ ६८, ७२-७३

हेडराबाद ११०

—राज्य संग्रहालय ७६

होनहार ( चि० ) ६३, १०२

होरिखजी मठ ३४







फलक—१

दिग्गज गायक

गुप्त-काल, अजन्ता: १७वीं गुफा



फलक—२

वेम्बलर जालक

गुप्त-काल, अजन्ता: १७वीं गुफा



फलक—३

माता-पुत्र

मुल-काल, अजना; १७वीं शताब्दी



फलक—४ क

प्रिस-नमगना

आरंभिक मध्यकाल, अजना



फलक—४ ख

किमी की बाट

आरंभिक मध्यकाल ; बादामी (बनई प्रात)





कलक—५५ क

भारमिक मध्यकाल । होरिजली मठ, जापान

बोधिचर्य



कलक—५५ क

द्वीतीया । बोधीचर्या

विमल मुद्रा



कलक—६ क

दो मुनियों का वार्तालाप

१४-१५वीं शती ; अगम्य शैली

भारत-कला-भवन संग्रह



कलक—६ ख

तपोवन के शांत में आलिंगन

१४-१५वीं शती ; अगम्य शैली

भारत-कला-भवन संग्रह



कलक—६ ग प्रेम की धार

१५वीं शती ; अगम्य शैली

भारत-कला-भवन संग्रह





कलक—७

दीपक राम

१७वीं शती का अरंभ : राजस्थानी शैली, यूरोप शैली  
भारत-कला-मकन संग्रह



फलक—८

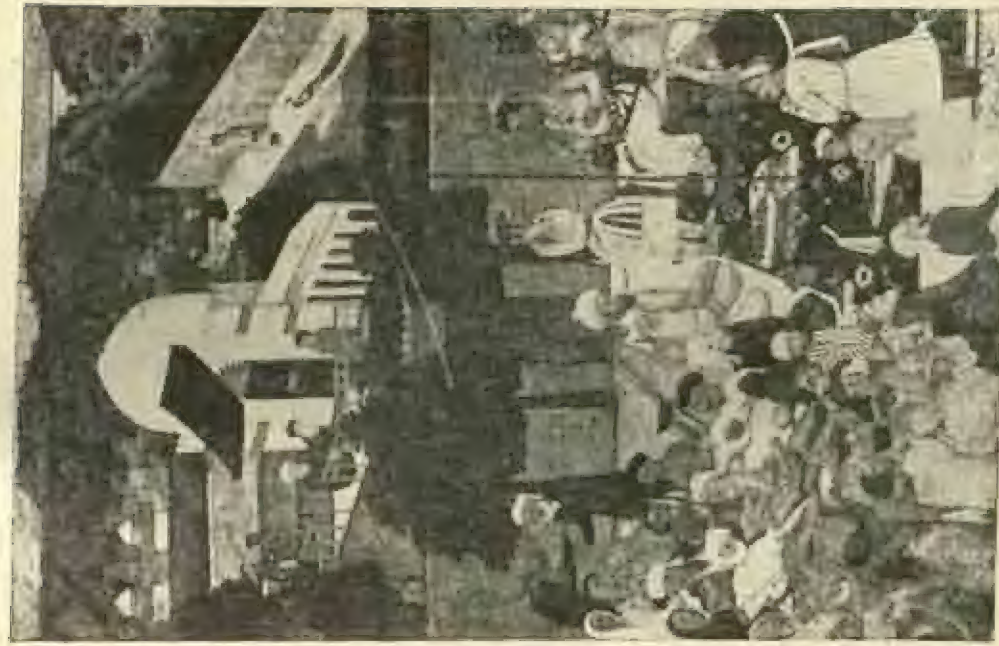
अनवार-महली का एक चित्रित पृष्ठ  
 १६वीं शती का अंत; अकबर-कालीन मुगल शैली  
 भारत-कला-भवन संग्रह





फाल्गुन—९

१६वीं शताब्दी: अकबर-कालीन  
भारत-कला-प्रदर्शन



फाल्गुन—१०

१७वीं शताब्दी: अकबर-कालीन भूगोल-चित्र—पिछ आठ बेलसु सयह-निर्माण, मुगल



पालक—११

निकारी बाज पक्षी

१७वीं शताब्दी : जहांगीर-कालीन मुगल शैली

ब्रिटिश संग्रहालय, लंदन





कलक—१२ क

कामोद राग



कलक—१२ ख

धनाधी रागिनी



कलक—१२ ग

प्रहोष की रागिनी

कलक १२ क, ख, ग—प्रायः १५८० ई०  
मालवा राजस्थानी शैली, भारत-कला-भवन संग्रह



कलक—१४

शकीर्त

१७वीं शताब्दी, रकनी शैली, भारत-कला-भवन संग्रह



कलकत्ता—१३

१७वीं शताब्दी, राजावासी कीर्ति  
वर्ग १०, मंडीर-मंडीर

वसंत रागिनी



कलकत्ता—१५

१७वीं शताब्दी, राजावासी कीर्ति  
वर्ग १०, मंडीर-मंडीर

वसंत





कलक—१६

१७वीं शती का मध्य; उत्तर शाहजहाँ-कालीन मुगल शैली  
श्री भीताराम साह संग्रह, बनारस

शाहजहाँ नाव पर



कलक—१७ देवी मरियम और शिशु ईसा  
१७-१८वीं शती; मुगल शैली  
भारत-कला-ग्रन्थन संघ



१८वीं  
शती,  
गिछली  
मृगाल  
शैली,  
भारत-  
कला-  
अभिन  
संग्रह

फलक—१८

मान-समाज



१८वीं शती:  
राजस्थानी शैली  
(बूंदी)  
भारत-कला-अभिन  
संग्रह





कलक—२०

कालीय दमन

१८वीं शती : पहाड़ी शैली  
भारत-कला-मंचन संग्रह



पृष्ठ १००—२२

१८वीं शताब्दी : बंगाली महिला  
भारत-भारत-भारत-भारत

भारत-भारत-भारत-भारत



पृष्ठ १००—२२

१८वीं शताब्दी : बंगाली महिला  
भारत-भारत-भारत-भारत

भारत-भारत-भारत-भारत





कलक—२३

साष्टव

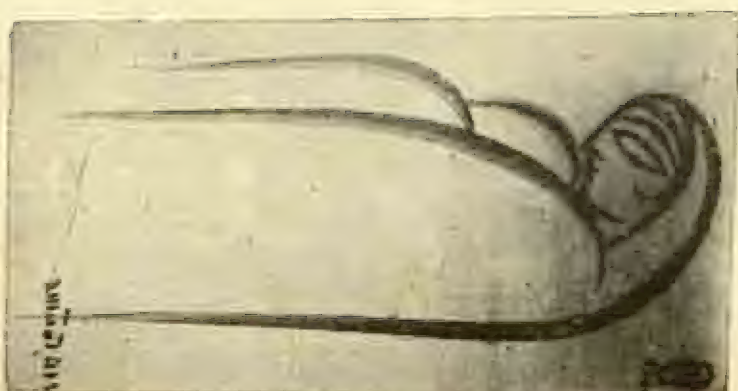
आनुतिक ; चित्रकार उस्ताव रामप्रसाद  
भारत-कला-भवन मद्रह



पृष्ठ—२४

आवृत्ति : २१०२ बी.बी. : विद्युत् आवृत्ति आवृत्ति आवृत्ति आवृत्ति

विद्युत् आवृत्ति बी.बी.



पृष्ठ—२५

आवृत्ति : २१०२ बी.बी. : विद्युत् आवृत्ति आवृत्ति आवृत्ति आवृत्ति

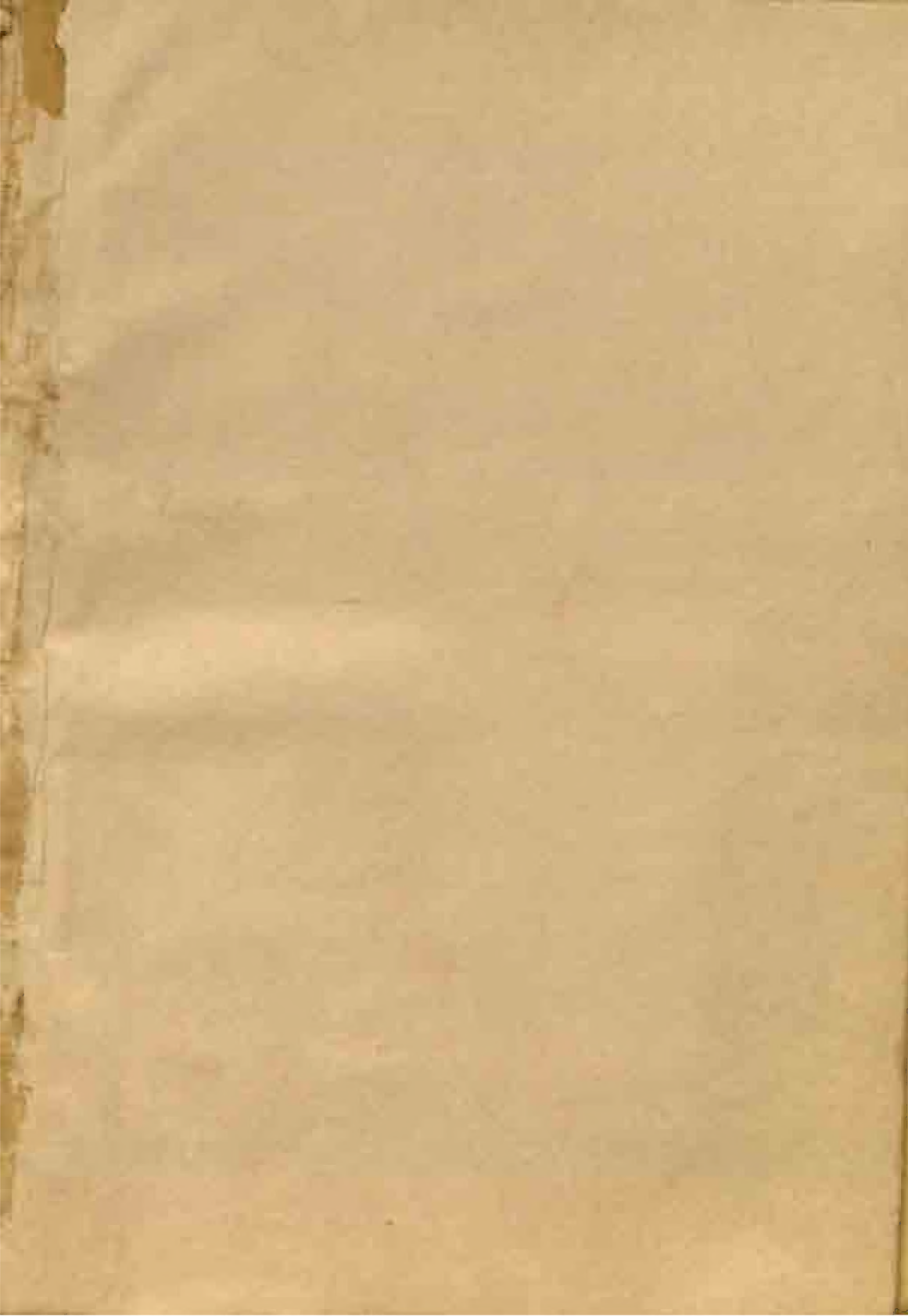
विद्युत् आवृत्ति











Cal  
N 18.11.74.



Central Archaeological Library,  
NEW DELHI.

Call No. 750 354/ Ray 10275.

Author— श्री- श्रीराधिका-

Title— भारत की विज्ञान

Borrower No.	Date of Issue	Date of Return
--------------	---------------	----------------

*"A book that is shut is but a block"*

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY  
GOVT. OF INDIA  
Department of Archaeology  
NEW DELHI.

Please help us to keep the book  
clean and moving.

S. B. 1991 N. DELHI.